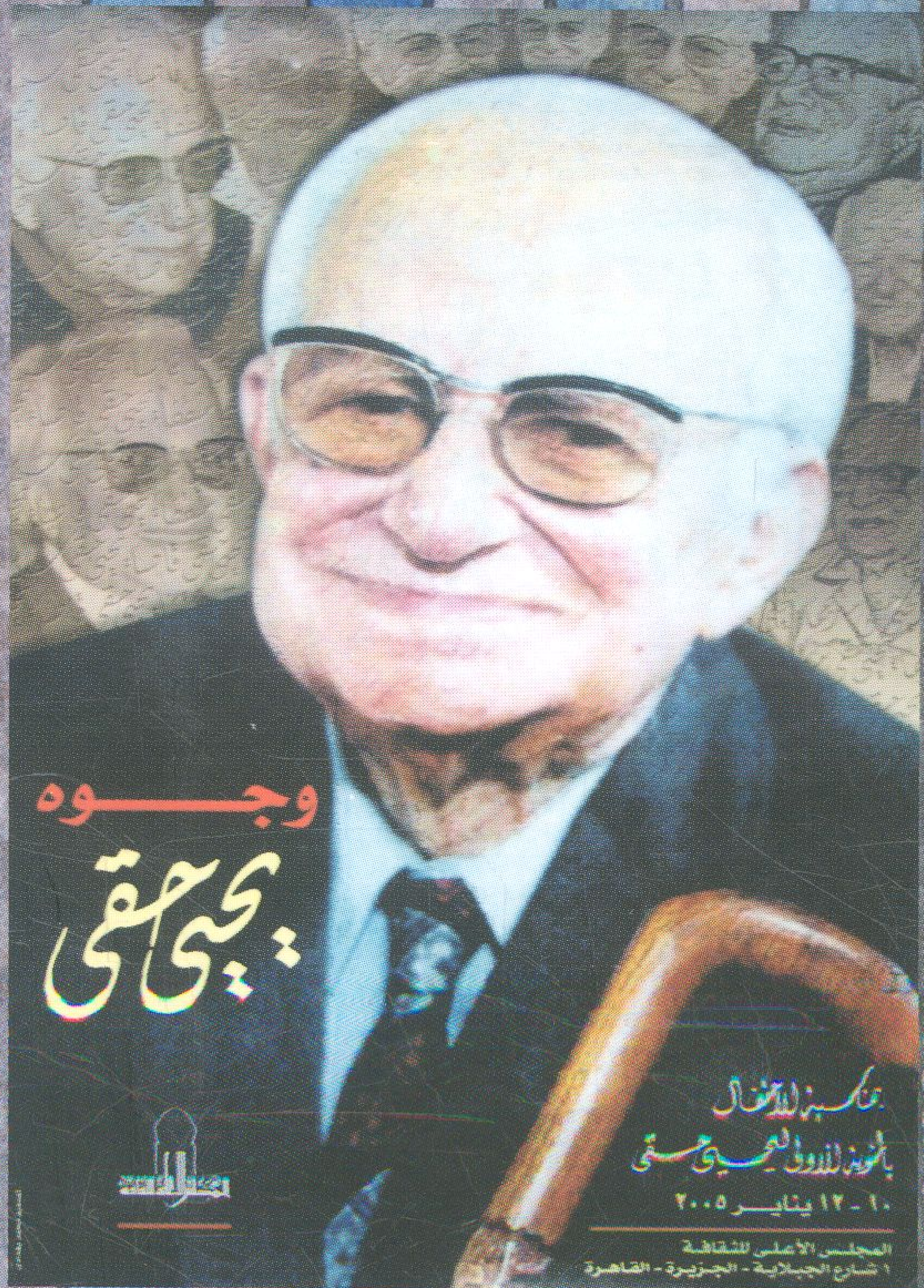
سلسلة أبحاث المؤتمرات / ١٩

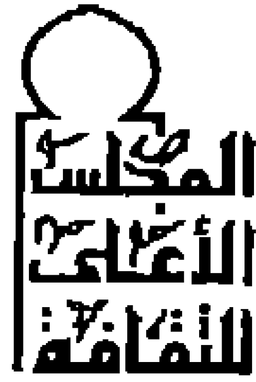
وجوه يحيى حقي



المجلس الأعلى للثقافة

سلسلة أبحاث المؤتمرات [١٩]

وجوه يحيى حقي



٢٠٠٨

المجلس الأعلى للثقافة

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

وجوه يحيى حقى ؛

القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، ط ١ ـ ٢٠٠٨

٤٢٠ ص ، ٢٤ سم . (سلسلة أبحاث المؤتمرات ، ١٩)

١ ـ الأدباء - مؤتمرات

٢ ـ حقى، يحيى (١٩٠٥ ـ ١٩٩٣)

(أ) العنوان ٩٢٨،١٠٦٣

رقم الإيداع ٢٣٥٩٠ / ٢٠٠٧

الترقيم الدولى : I.S.B.N - 977- 437 – 516-5

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت: ٢٧٣٥٢٣٩٦ فاكس: ٢٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo

Tel. : 27352396 **Fax :** 27358084

المجلس الأعلى للثقافة
سلسلة أبحاث المؤتمرات [١٩]
المشرف العام: أ. على أبو شادى

وجوه يحيى حقى

سكرتير التحرير: وائل حسين
الإشراف الفنى: هشام نوار
المراجعة اللغوية: آمال الديب

المحتويات

*أولاً – كلمات الافتتاح

* ثالثًا – الشهادات :

***رابعًا – أبحاث باللغة الإنجليزية**

أولاً ـ كلمات الافتتاح

كلمة وزير الثقافة

فاروق حسنى

اللفظ عندى وعاء للفكر، هكذا قال الرجل، (القيمة التى نحتفى بهـا اليـوم، نحتفى بحياة وهبها للتعبير عن فئات فى المجتمع احتاجت إلى ضمير نابه ومبـدع يعبر عنها وجاب خلال هذه الحياة الزاخرة عواصم الـدنيا مقـبلاً علـى ثقافاتهـا ومؤثرًا على تراثها تراثًا اجتهد فى تحصيله، هو تراث الثقافة العربيـة والـشرقية بوجه عام. ونحتفى بجهد إبداعى لا ينفصل عن سجيته الدافئة وتنـوع شخـصيته وغذاء ثقافته فى مجالات القصة والرواية).

كان له الصوت المتفرد بين جيل من الكبار تأثرت به أجيال مـن الكتـاب، وعرج فى تبصر على مجالات المسرح والموسيقى والنقد الأدبى فكـان لـه فيهـا جميعًا نظرات العارج وتحليل المدرك، فضلاً عن مجالات الترجمة والسيرة الذاتية التى كان له فيها أسلوبه الخاص والمؤسس لأساليب استفادت بها الأجيال اللاحقة.

السيدات والسادة : لم يرض يحيى حقى بأحادية الكاتب وإنمـا نـزع إلـى التنوع الإنسانى فكان تراكم الخبرات بالعمل العام إقامة وأسفارًا سبباً هاماً فى هـذه المكانة الأدبية المتميزة – مما أتاح له الخلط بين الواقع وأجـواء الروايـة وتلـك المحلية الصرفة التى تصل إلى حد الشعبية.

ورغم ذلك فقد تجاوز إبداعه الاهتمام بفئة مجتمعية كـالمثقفين إلـى فئـات البسطاء والعامة فكانت لغته لغة جيدة بين أقرانه ووسيطًا مرضـيًا بـين مـدارس التعبير الأدبى المختلفة.

ونشير هنا إلى ما فطر عليه (يحيى حقى) من تقدير الآخر المبــدع وتقــديم الجيد ورعاية المبتدأ وكلنا نعتز بكثير من الأسماء التى قدمها هذا الرجل. حفاوتنـــا اليوم بيحيى حقى هى تقدير لأنفسنا إذ نحتفى بجيل نحن بعض غرسه.

وشكرا لكم.

وتمنياتى لكم بالتوفيق.

كلمة الضيوف الأجانب

ميريام كوك

يسرنا أن نسهم فى هذه المناسبة الجميلة التى نتشرف فيها بإحياء ذكرى عالم بارز فى الثقافة المصرية العربية بل العالمية. ربما كان يحيى حقى مصريًا فى قلبه وعواطفه النبيلة وكان كوفيًا فى أفكاره السامية التى لا تعرف شرقًا ولا غربًا. يعيش داخل حدود جغرافية وثقافية ولكنه كان ينظر إلى الشرق على أنه جزء من هذا الكون وإلى الغرب على أنه لم يكن معاديًا للشرق حتى ولو كان مختلفًا عنه فى اتباع الثقافة إذ أنه ذكر فى إحدى المناسبات أن القيم الإنسانية قيم مشتركة وموجودة فى كل مكان وكل زمان وعند كل الشعوب بغض النظر عن عرقهم ولونهم ودينهم. عاش يحيى حقى بفكر مبشر يتحدى مقولة الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا أعتقد أن القيم الإنسانية توحد الاثنين وأنه بكل سهولة يلتقى الشرق والغرب على الخير حتى لو كلف ذلك جهدًا كبيرًا فى النقاش والحوار فى جوهر المشكلة عند يحيى حقى. إذن هو الإنسان الذى يسمح للمصالحة والتسامح مع أخيه حيثما كان، ويتحدث يحيى حقى عن المسافة بين الشرق والغرب فى المناسبات أيضًا.

ولا يسعنى اليوم فى هذا اللقاء الكبير إلا أن أحيى الروح النبيلة التى تحلّى بها يحيى حقى طيلة حياته، بل وخلف لنا نموذجًا رائعًا يحترم، وها نحن اليوم ها نحتفل بالأديب الذى وفّى الواجب، وعلىَّ أن أقدم الشكر لمنظمة اليونسكو التى تقدم العظمة فى ميادين الثقافة والتى أيدت مشكورة الاحتفال بالأديب المشهور الفريد

وكذلك علىّ أن أقدم شكرى للمجلس الأعلى للثقافة الذى يقدم أقصى ما يمكن تقديمه للاحتفال برموز الثقافة، وشكرًا للسيد الوزير الذى يرعى شئون الثقافـة، وشـكرًا للأمين العام د/ جابر عصفور على هذا العمل، ولى الشرف أن أكون بينكم فى هذا الاحتفال.

كلمة الضيوف العرب

فؤاد التكرلي

الحوائط الصغيرة التى ترتبط بالرجال الكبار تختلف فيها دلالات كبيرة. أقص عليكم حادثة صغيرة الحجم على البعد مع الأستاذ "يحيى حقى"

فقبل ٣٥ سنة جرت لى حادثة تعتبر عابرة بالنسبة للأستاذ "يحيى حقى" ولكنها بالنسبة لى تملك دلالة كبيرة تتجاوز حوارًا كبيرًا. فى بداية سنة ١٩٧٠م جاء لزيارتى فى بيتى صديق حميم وهو الأستاذ "خيرى عمر" وأخبرنى بأن الأستاذ "يحيى حقى" رئيس تحرير مجلة "المجلة" كتب إليه يستدعيه للمشاركة فى عدد خاص يضم القصة القصيرة الفردية وأنه وعده بالقيام بذلك ليطلب منى على لسان الأستاذ "يحيى حقى" أن أقدم قصصًا قصيرة وكنت وقت ذلك مشغولاً بكتابة رواية "الرجع البعيد" وليس لدىَّ وقت بمقدورى للتفريغ بكتابة القصة فى المجلة وإنما اسم الأستاذ "يحيى حقى" لم يدع لى طريقاً للتراجع لأن هذا الرجل له مكانة خاصة فى النفس ليس باعتباره أحد رواد الفن القصصى فقط وإنما نبل فى الأخلاق ورفعة فى السمات الشخصية كذلك، وأخبرت الصديق "عمر خيرى" أن لدى فى الواقع أقصوصة لا تصلح لمجلة "المجلة" وتحتوى على حوار محليته العراقية وأخشى ألا يفهم بشكل صحيح أو يساء للعمل القصصى بعد ذلك. ولاحظ الصديق "عمر خيرى" حرجى من العمل القصصى وحرجى من عدم الاستجابة لطلب الأستاذ "يحيى حقى" فاقترح صديقى أن يرسل العمل إلى القاهرة ونترك الحكم للأستاذ "يحيى حقى"، انتظرت العدد الخاص وتذكرت وقتها أن الأستاذ "يحيى حقى" كان من أوائل القصاصين العرب الذين استخدموا اللهجة العامية فى تقديم الحوار

وشخصيات القصة، وقتها انتظرت العدد الخاص بالمجلة شهورًا وشهورًا تـــذكرت خلالها الصدق الفنى مثلما كنا نفعل أنا وصـــديقى "عبـــد الملـــك المكنـــون" فـــى الخمسينيات فى القرن العشرين متأخرين عن الأستاذ "يحيى حقى" أكثر من عشرين عامًا، (هذه الفكرة بعثت الطمأنينة فى نفسى): أن الأستاذ يحيـــى حقـــى لا يريـــد إحراجى بعدم إرسال الأقصوصة ولا يمكن نشرها، وكانت بعنوان "الغراب"، ولعدم وصولى إلى الحكم علىَّ سعيت لإقناعى بأنه لـــم ينـــشر الأســـتاذ "يحيـــى حقـــى" الأقصوصة بحذف، بل وضعها فى المقدمة مع شروحات وافية لكلمـــات الحـــوار العراقية التى وردت فيها مضيفًا مقدمة قصيرة تحظر استعمال اللغة الدارجة فـــى الحوار، وكان هذا الاتصال بالأديب الكبير "يحيى حقى" له دلالة عظيمة بالنسبة إلى كـــاتب مثلى لا اسم له خارج وطنه، فقد أحرجنى بذلك بتجربة بسيطة بأن المبدع لا بد أن يكون مخلصا فى أداء عمله. وشعرت أخيرًا بأن هذا الرجل "يحيى حقـــى" ألقى علىَّ درسًا أخلاقيًا بليغًا لم أنسه.

وشكرًا جزيلاً.

كلمة اللجنة العلمية

خيرى شلبى

السيدات والسادة...، ليس ثمـة من شـك أن "يحيى حقى" من أقـوى رواد الأدب العربى الحديث حضورًا فى الواقع الثقافى العربى وربما كان أدبـاء جيلـى المسمى خطأً بجيل الستينيات والأجيال التالية بعض تجليات هذا الحضور الحيـوى الفعال والصحيح. إننا لم ولن نطاول قامته العملاقة فى يوم من الأيام إلا أننا نحظى بشرف الانتساب إليه ولا تزال ثقافة تهب عليها الرياح فتمـنح قبـسًا مـن وهـج الضمير يجرى فى شريان القلم ومن أكسيد المقاومة جرعة واحدة من الدواء تكفى لأن يسترد القارئ إيمانه بكفاءة من أجل حياة كريمة لبنـى الإنـسان وضـرورة تحسين الكبرياء وتجهير صوت الحق وتعظيم حق الوطن والتخليص لشرف العمل العام باعتباره لونًا من ألوان الصلاة فى محراب الوطن. لقد كان "يحيى حقـى" ولا يزال رمزًا للمقاومة والخصوبة. وخصوبة يحيى حقى ليست فى غزار ما سوَّده من صفحات بلغت ما يقرب من ثلاثين مجلدًا فقط، وإنما الخصوبة الحقة تتمثل فى أدبه فى جميع صوره وأشكاله وقوة تأثيره. إنه مؤسس الحداثة فى فن القـصة العربيـة المصرية مبنى ومعنى فى حقل مصرى أصيل النبرة يعكس واقعًا مصريًا حقيقيًـا استخلص منها واحدًا من أهم ما ابتدع عرفًا على المفردات لذلك الإبـداع الفعلـى وبالتنظير النقدى والتاريخ والتنفيذ منها واحدًا من أهم من اشتركوا فى الروائع التى صدرت بالعربية فى قضية التعبير الفنى بعامة وطريقة الأسلوب القصصى بوجـه خاص (أعنى كتاب أنشودة البساطة)، وهو أول من اختص بحركة الشعر العاميـة

فمنحها جواز المرور وكتب عن رباعيات صلاح جاهين على نفس المقـام الـذى كتب عن المتنبى والمعرِّى وعن روى أبى نواس وكان أكبـر رواده فـى إعـلان انتماء الروح الكامل بكل ما يصدر عنها من فنون وحكم وأمثال وكان واسع الأفق حقًا حينما عمد إلى نشر الوعى بالموسيقى الغربية الكلاسيكية ويكتب عاميـة مـن خلال وصفه الأدبى الساحر وكيفية التذوق لحفلات الكونسير يقدم شخصيات الحفل من المايسترو إلى عازفى الآلات فردًا فردًا كأنـه يكتـب روايـة أبطالـه الآلات الموسيقية والسيمفونية وكذلك من خلال ما كتب عن فـن الأوبـرا يـضفى علـى الأشياء سحرًا وعذوبة ولكن يكاد تشخيص التجربة يسفر عن معلومات معقدة وعن معان مركبة تكشف الأعماق البعيدة عن حماسـتها والفنـون الرفيعـة المركبـة كالموسيقى والعمارة وعالم النحت والتصوير والمسرح بممثليه ونقـاده ومؤرخيـه ومخرجيه واهتمامه الفائق باللغة وإشكالياتها وسبل تطويرها واقتراحه الخطير كحل لإشكالية الشكل بطبع الكتب والصحف كاللغات الأجنبية، كل ذلك لم يعطلـه عـن تذوق الغناء الشعبى الخاص فنجده يتـابع الموسـيقى الـشرقية والغنـاء ويكتـب دراسـات عن مؤلـفى الأغانى المشهـورين (كمأمون الشناوى، وحسين الـسيد، وعبد الفتاح مصطفى، ومرسى جميل عزيز، وفتحى قورة، حتى محمود شـكوكو يحظى باهتمامه، يصنع له "يحيى حقى" من القصص الشعرى البهيج أحلـى مـن تماثيل الحلوى التى يصنعها الشعب المصرى لفنانه، والعم "يحيى حقى" له وجهـة نظر فى القصص الشعرى البهيج فى حركة الشعر المـصرى المعاصـر ويثبتهـا عرضًا فى حديثه عن الأغانى فى مقولة شديدة الأهمية لم تجد مـع الأسـف مـن يتأملها من النقاد والدارسين إذ يقولوا إن حركة الشعر المصرى التى تألقـت فـى الأربعينيات والخمسينيات فى القرن العشرين وجدت تطورها الحقيقى المبهر حقًـا فى الأغنية، ولا ننسى أن يحيى حقى رئيس مصلحة الفنون هو الذى اكتشف فرقـة (رضا): محمود رضا، وفريدة فهمى، وأنشأ فرقة رضا للرقص الـشعبى والفرقـة

القومية للفنون الشعبية وأنتج غنائية "يا ليل يا عين" وأنشأ أوبرا مصرية خالصة بعنوان "العروسة" وأسس المعاهد الفنية ومراكز البحث والفلكلور المصرى وأرسل لفيفًا من أبناء مصر للدراسة للخارج للإخراج المسرحى فى باريس وإيطاليا وروسيا وروما.

أما يحيى حقى معاون الإدارة فقد أقام متعاطفًا مع المتهمين الذين من المفترض أنه مكلف بالقبض عليهم والتحقيق معهم فى جرائم لم يرتكبوها.

أما يحيى حقى الدبلوماسى والمثقف المتجول فى أنحاء العالم فقد دخل فى مواجهة حثيثة مع ثقافة الغرب دون أن يشعر بالانسحاب مقدمًا، بل بندية واثقة كما يشهد كتابه الفذ "حقيبة فى يد مسافر"، أما هذا أو ذاك فحدّث ولا حرج أمام هذا الصرح الكبير الشاهق المتعدد الأبواب كأنه دورنا فى لجنة هى أشبه بعملية تنظيم الدخول فى هذه الأبواب المتعددة وهى ما اصطلح على تسميته بـ "وجوه يحيى حقى" حيث لكل وجه حضوره القوى. وإنا على ثقة من أن السادة الذين شرفونا بمشاركتهم لنا هذه المسئولية سيكونون بارعين فى إطلاعنا على أبعاد وقوى هذا الصرح العظيم "يحيى حقى".

كلمة أسرة يحيى حقى

نهى حقى

السيدات والسادة الحضور الأجلاء صباح الخير. فى هذا اليوم المشرق المضىء بوجودكم معى لنحتفل معًا بهذه المناسبة والتى أعتقد أنها عزيزة على الأوساط الأدبية والفكرية والفنية وأيضا الإنسانية. إنها مناسبة فريدة لا تحدث إلا كل مائة عام.

فى البداية اسمحوا لى أن أتقدم بالشكر العميق ومن صميم قلبى لوزارة الثقافة تحت رعاية الوزير الفنان "فاروق حسنى" ورعاية هذه المئوية، الشكر كل الشكر أقدمه للسيد الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة د/ "جابر عصفور" الذى كان وراء كل هذا الجهد الكبير، كما أقدم جزيل الشكر لهيئة اليونسكو التى دعت مع المجلس الأعلى للثقافة إلى هذا الاحتفال ليكون له طابع عالمى.

واسمحوا لى أيضا أن أشكر الأساتذة الكرام الذين قاموا بجهد وجدية لتقديم هذه الاحتفالية بصورة ناجحة تواكب هذه المناسبة عالمية الآفاق والذين جاءوا من أنحاء العالم ليشاركوا فى هذا الاحتفال وأشكرهم فردًا فردًا ولا أنسى أن أشكر ابن عمى "محمد حقى" الذى جاء خصيصًا من أمريكا ليشارك أيضا فى هذه المناسبة ولا أنسى أن

اسمحوا لى فى عجالة أن أقدم لكم أبى "يحيى حقى". هو أن من أسرة عاشقة للغة العربية إلي حد الولع وتحترم الكلمة وتتذوق اللفظ، كما أن ابن عمه "صابر حقى" يعد واصفا روائيًا للرواية الطويلة ومن عباءة الأسرة خرج "يحيى حقى" إلى الحى الذى شهد طفولته وشبابه فى الحارة الشعبية سعيدًا بالناس البسطاء الكرام أصحاب النكتة الفطرية وأصحاب التواصل والمحبة، فلقد كان لهذا الحى التأثير الهام فى تشكيل وجدانه ومشاعره وأحاسيسه.

وبعد تخرجه فى مدرسة الحقوق خرج من أحضان الحى الشعبى هذا القاهرى ليسافر إلى مدينة دمنهور ثم الإسكندرية ليعمل محاميًا تحت التمرين وكان يتمنى فى ذلك الوقت أن يعمل فى السلك القضائى ولكن التحق بأول السلم الوظيفى كمعاون للإدارة لمدة عامين عاشها صعيديًا بين هؤلاء الناس الذين أحبهم حبًا جمًا ثم انتقل إلى العمل فى السلك الدبلوماسى حيث انفتح على العالم وأول محطة كانت فى الحجاز حيث تعرف على أحوال المسلمين هناك ثم سافر إلى تركيا حيث شاهد خروجها من العالم القديم إلى العالم الحديث وفى روما عاصمة إيطاليا كانت هناك محطة هامة جدًا فى حياته ورأى الفنون بكل ألوانها ثم أكمل بالحضارة مشواره الفنى فى فرنسا، وكل هذه الرحلات مدت له يد العون عندما تسلم مسئولياته على يد مصلحة الفنون حيث استطاع أن يصف الكثير من "تجاربه" فكانت الفنون الجديدة فى الباليه والموسيقى الكلاسيكية وفن العرائس وتسلم جمعية على الكسار وأعتقد أن الحياة الثقافية فى مصر تعلم تمامًا إنجازاته فى هذا المجال أكثر منى هذا هو "يحيى حقى" الذى كان مشغوفًا بكل أوتار الفن وعندما تسلم مهام رئاسة "مجلة المجلة" السجل الرفيع للثقافة وجدت الأقلام الشابة تاريخها ووجدت الأبوة الفكرية.

- فقد نال يحيى حقى جائزة الدولة التقديرية فى الآداب سنة ١٩٧٩ م

وتسلم جائزة الملك فيصل العالمية سنة ١٩٨٩ م. فى النهاية اسمحوا لى عند قراءة "يحيى حقى" من جديد أن نتعرف على عالمية جديدة بصورة أخرى تواكب عصرنا الحديث فنجد أنه كان مخلصًا صادقًا محبًا لفنه ولأدبه ولبلاده

هذا الكم الهائل من الحب والتقدير لدى كل الناس ليحيى حقى.

كلمة أمين عام المجلس الأعلى للثقافة

جابر عصفور

السيد وزير الثقافة

رئيس المجلس الأعلى للثقافة

الزميلات والزملاء

الإخوة والأخوات

إننى أشعر بالفخر وأنا أقف فى هذا الموقف لنحتفى بواحد من الذين أسهموا فى صناعة النهضة الثقافية المصرية والعربية، والذى كان - ولا يزال - له أبلغ الأثر فى تكوين أكثر من جيل من الأجيال التى توجد فى هذه القاعة والتى تسترجع فى أذهانها بالتأكيد ذكريات يحيى حقى وإنجازاته الثقافية الإبداعية الرائعة. ولا شك أن الأستاذ خيرى شلبى واللجنة التى نظمت علميا هذا الاحتفال كانت موفقة كل التوفيق عندما اختارت عنوان هذه الاحتفالية ليكون "وجوه يحيى حقى" فيحيى حقى بالفعل رجل متعدد الأوجه، وهو من هذه الناحية على وجه التحديد يتصل بجيل الليبراليين العظام الذين ينتسب إليهم بأكثر من معنى. صحيح أن ستة عشر عاما تفصل بين مولده ومولد كل من طه حسين وعباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازنى، كما أن سبع سنوات تفصل بين مولده ومولد توفيق الحكيم لكنه فى التحليل الأخير ينتمى فكرا ووجدانا إلى هؤلاء الليبراليين العظام الذين نصفهم بأنهم أبناء جيل ثورة ١٩١٩.

ومن حسن الحظ أننا قد استمعنا إلى يحيى حقى بصوته فى الشريط الذى عرض علينا فى بداية الاحتفال وهو يحدثنا عن ذكرياته فى ثورة ١٩١٩ التى ظلت

تحتل مساحة كبيرة من عقله ووجدانه، بل وأسهمت في تكوين عقله ووجدانه في الوقت نفسه. ولا غرابة في ذلك، فقد كان يحيى حقي يوشك أن ينهي دراسته السنوية عندما قامت الثورة فشارك فيها والتحم بقيمها النبيلة وتشرب هذه القيم التي كان يبشر بها الجيل الذي سبقه بقليل، والذي انتسب إليه فأصبح واحدًا منه. ولذلك فنحن عندما نتحدث عن جيل العقاد وطه حسين والمازني ومحمد حسين هيكل وتوفيق الحكيم نضع بينهم لاشعوريا يحيى حقي ونجعله واحدًا منهم في المعنى والمغزى والدلالة والقيمة على السواء، ولذلك لم يكن من قبيل المصادفة أن يتصف يحيى حقي بالصفة التي جمعت أبناء هذا الجيل وهي صفة الموسوعية التي تضرب بسهم من كل علم والتي تسهم في كل مجال من مجالات الثقافة، وكما كان طه حسين والعقاد والمازني كما كان كل واحد من هؤلاء قصاصا وشاعرا وناقدًا أدبيًا ودارسًا للفنون بأنواعها المختلفة ومؤرخا وكاتبا للمقالات – كان يحيى حقي في الوقت نفسه متصفا بكل هذه الصفات مجتمعة فكان مثل جيل ثورة ١٩ الذي انتسب إليه انتسابا حقيقيا رجلا متعدد الوظائف متعدد المواهب، وأظن أن هذا هو السبب في أننا عندما نقرأ أعماله الكاملة نجده كتب القصة القصيرة وكتب الرواية القصيرة وكتب المقال وكتب السيرة الذاتية وكتب عن الآخرين وكتب عن الموسيقى وكتب عن السينما وكتب عن الفنون التشكيلية. وكان مترجما وعارضا لأهم الأفكار التي شاهدها والتي سمع عنها في العالم كله، كان مترجمًا قديرًا في الوقت نفسه وإلى جانب ذلك كله كان إداريًا بارعًا عندما عمل مع فتحي رضوان في إدارة الفنون التي أسسها المرحوم فتحي رضوان، وكانت نواة لوزارة الثقافة. واستعان فتحي رضوان باثنين هما يحيى حقي و حسين فوزي، وأوكل إلى يحيى حقي إدارة الفنون التي استعان فيها يحيى حقي باثنين أيضا هما نجيب محفوظ وعلي أحمد باكثير، وبذلك يمكن أن نؤكد وأن نكرر أن وجوه يحيى حقي هي ميراثه من جيل الليبراليين العظام الذي انتسب إليهم، والذي أضاف إليهم ولكن صغر يحيى حقي قد أعطاه ميزة واضحة لم تتح لأبناء هذا الجيل فقد جعله أعمق تأثرا بالتغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية اللاحقة وأرهف تعبيرا عنها في تدافعها المتصل الذي لا نزال نعيش آثاره إلى اليوم.

ولكن لا أجد من بين الوجوه العديدة التي تتمثل في يحيى حقي أو التي يجسدها يحيى حقي سوى وجه المبدع الذي أراه أكثر إضاءة بين هذه الوجوه، بل هو الوجه الذي أضاف إلى بعض هذه الأوجه قيمتها. عندما نتحدث عن كاتب السيرة مثلا سنجد أن المبدع وراء كاتب السيرة، وعندما نتحدث عن لوحاته القلمية لناس في الظل أو للفقراء أو للبسطاء الذين انحاز إليهم سوف نجد المبدع قائما مؤثرا طاغيا في النهاية. ولحسن الحظ أنني عرفت هذا الوجه – وجه المبدع – منذ فترة مبكرة في حياتي فشغفت به وفتنت بقنديل أم هاشم حين قرأتها للمرة الأولى ولا أزال أقرؤها وأعاود قراءتها مرات ومرات، و لا أزال ألمح في هذا الوجه الإبداعي ليحيى حقي مجموعة من الصفات التي لا تزال راسخة في نفسي باقية في عقلي وأظنها كذلك في عقول الكثيرين الجالسين والجالسات في هذه القاعة. والصفة الأولى التي أذكرها ولا أزال أذكرها لهذا المبدع هي الجسارة : الجسارة الفكرية والجسارة الإبداعية على السواء، الجسارة الفكرية التي جعلته لا يكتفي بفقد المجتمع والانحياز إلى طبقاته الفقيرة والكادحة والمسحوقة، ومن ثم الانحياز إلى أهل الحارة الذين عاش بينهم منذ مولده في السيدة زينب، بل الانحياز إلى قيمتي الحرية والعدل وهما قيمتان عزيزتان على الجيل الليبرالي العظيم لثورة ١٩١٩. ولذلك لم يكن من المستغرب أن يناوش يحيى حقي بقلمه كل أشكال الفساد الاجتماعي وكل أشكال الظلم الموجودة في المجتمع على امتداد السنوات التي ظل قلمه فيها فاعلا ومؤثرا. ولم يكتفِ يحيى حقي بنقد المجتمع بل جاوزه إلى نقد السياسة خصوصا بعد أزمة الديمقراطية في مصر سنة ١٩٥٤ حين أصدر سنة ١٩٥٥ كتابه الذي لم يلتفت إليه الكثيرون بعد وهو (صح النوم) وهو كتاب كان يريد منه المغزى السياسي وليس المغزى الجمالي وحده، وأرجوكم أن تعودوا إلى قراءة هذا الكتاب وأن تتأملوا شخصية الأستاذ في هذا الكتاب وهو يتسلط شيئا فشيئًا ويتحول إلى مستبد، هو صورة أخرى من الأخ الكبير في الروايات الشهيرة للهجوم على الدكتاتورية والحكم الشمولي، ومرت "رواية صح النوم" ولم يلتفت إليها الكثيرون في ذلك الوقت أو لعلهم التفتوا إليها وصمتوا لأن الصمت يكون أحيانا أبلغ من الكلام. وجسارة يحيى حقي هذه لا تتوقف عند نقده الاجتماعي

أو عند نقده السياسى، بل تمتد إلى الجانب الإبداعى، فالذين يتحدثون عن الحداثة اليوم سيجدون أن الخطوات الأولى قد خطاها يحيى حقى، والذين يتحدثون عن تيار الوعى والفلاش باك والاسترجاع وخلط العامية بالفصحى وتعدد الأصوات والانتقالات بين الزمن كلها ترجع إلى يحيى حقى سواء فى روايتيه القصيرتين هما قنديل أم هاشم و البوسطجى أو فى قصصه القصيرة التى حرصنا على أن نصدرها مع بقية أعماله الإبداعية بمناسبة هذه الاحتفالية. وإلى جانب الجسارة التى شدتنى وأبناء جيلى إلى يحيى حقى هناك صفات أخرى أذكر منها بعض الصفات باختصار ولا يمكن أن أنسى بجانب الجسارة صفة الساخر أو الماكر إذا شئنا التحديد، والمكر صفة من صفات يحيى حقى عندما كان يريد أن يقول ما يصعب قوله صراحة بأرق قول ممكن وبابتسامة عذبة تقول الكثير مما لا تستطيع أن تنطقه الشفاه. و كل من اقترب من يحيى حقى يعرف صفة المكر الطيب فيه وكلنا – خصوصا أبناء جيله – لدينا الكثير والكثير من نوادر يحيى حقى فى هذا المقام، ولا شك أن هذا المكر الطيب عندما تحول إلى وسيلة فنية دفع يحيى حقى إلى استخدام الرموز سواء فى البعد الاجتماعى أو فى البعد السياسى أو فى البعد الدينى، وارجعوا إلى الكثير من عناوين قصصه أو روايتيه القصيرتين، فستجدون أن العناوين تلعب دورا رمزيا كبقية الشخصيات التى تتحول إلى رموز تثير الابتسامة فى بعض الأحيان لكنها الابتسامة التى تدفع إلى التأمل. وليتذكر الذين قرأوا يحيى حقى جيدا ماذا فعل بشخصيات الكلاب فى إحدى قصصه عندما جعل من التهارش بين كلبتين وكلب رمزا للفوارق التى كانت لا تزال موجودة بين الذين ينتسبون إلى الأتراك ومن ثم الأرستقراطية، والذين ينتسبون إلى بسطاء وفقراء الشعب المصرى. وصفة المكر الطيب التى دفعته إلى الرمز والتى جعلته يتحدث فى كثير من الحالات تلميحا لا تصريحا، هى التى اقترنت بصفة أخرى، الدالة على يحيى حقى والتى لا أظن أن أحدًا من الجيل الذى ينتسب إليه يجاريه فيها كتابة وسلوكا حياتيًا يمكن أن نتحدث عن سخرية إبراهيم عبد القادر المازنى، لكن يحيى حقى يعالج السخرية كأنها نمط وجود واطراد سلوك وخاصية أسلوبية فى الوقت نفسه، ولذلك من يقرأ يحيى حقى لا يستطيع أن يتجاهل حقيقة أن هذا الرجل قادر بكتابته على أن يسخر من ظلم

المجتمع، وعلى أن يسخر من سوء ظن الأشخاص بأنفسهم أو حسن ظن الناس بأنفسهم أحيانا إلى جانب مئات التفاصيل التى لم تمر على عينيه اليقظتين الماكرتين اللتين كانتا تلتقطان كل شيء فى الحياة والمجتمع وفى خصال الناس وأخلاقهم.

أما الصفة الأخيرة التى لم أنسها والتى يدين لها أبناء جيلى ومنهم خيرى شلبى الذى يكبرنى على الأقل بعشرين عاما هى صفة الأبوة الحانية، يحيى حقى كان أبا حانيا للأدباء والمثقفين الشبان لم أر قبل يحيى حقى ولا بعد يحيى حقى أديبا كبيرا ينطوى على هذا القدر من الحنان والتسامح والرعاية، ولذلك لن تجدوا أديبا عربيا أو مصريا كتب كل هذا القدر من المقدمات لكتابات الشبان مثل يحيى حقى، بل كان أحيانا يتساهل فى كتابة هذه المقدمات وعندما كنا نعاتبه نحن الذين نحبه ونضعه فى موضع الأستاذية والأبوة كان يجيبنا ساخرا : إنى أنظر إلى البذرة وعندما تكتمل فتصبح شجرة، وأنتم لستم بعيدى النظر لكى تروا ما يمكن أن تصبح عليه البذرة. وبالفعل فإن كثيرا من الأصوات التى رعاها، والتى كان بعضنا سيئ الظن بها سرعان ما تبرعمت وأصبحت أصوات أعلام موجودين فى هذه الحياة، ومنهم الكثير فى هذه القاعة من الأدباء والأديبات يمكن أن يحدثكم فى الشهادات عن عشرات المشاهد من الأبوة الحانية لهذا الرجل النادر المسالم – أنا شخصيا مدين له بأنه أول من نشر لى مقالا وكان ذلك فى عام ١٩٦٨. ولم أذهب إليه بواسطة ولم أجعل أحدًا من أساتذتى يحدثه عنى، بل تركت له مقالا فى عناية الصديق كمال ممدوح حمدى الذى كان هو وسامى فريد فى ذلك الوقت سكرتيرين لمجلة المجلة، فقرأ الرجل المقال واستدعانى وظل ينظر إلى بعينيه الضاحكتين الماكرتين كأنه كان غير مصدق أنى كتبت ذلك المقال وذلك بسبب صغر سنى وضآلة حجمى فلم أكن سمينا مثلما أصبحت عليه الآن، وظل يسألنى أسئلة كثيرة كما لو كان يريد أن يتحقق من أننى كتبت هذا المقال وبعد أن تحقق من ذلك وتيقن، أذن بنشر المقال وأصبحت ابنا من أبنائه يسأل عنى إذا غبت ويسأل الذين يراهم عن أحوالهم ولا أظن أن يحيى حقى قد فعل ذلك معى وحدى، فهناك صبرى حافظ، وجمال الغيطانى، وخيرى شلبى، وسعيد الكفراوى، وإبراهيم أصلان وعشرات الأسماء ليس فى مصر وحدها وإنما على امتداد العالم العربى

كله. وقد سمعتم بأنفسكم إلى شهادة فؤاد التكرلى من العراق فلم يكن يحيى حقى أبا حانيا على الكتاب الشبان من مصر وحدها بل على امتداد العالم العربى، ولا عجب فى أن يظل هؤلاء الأبناء وأن يظل الأحفاد حافظين لذكراه، وهم معنا اليوم، الذين حضروا والذين لم يحضروا، يشاركوننا الاحتفاء بذكرى هذا الرجل الذى لا يمكـــن أن يغرب عن حياتنا الثقافية والإبداعية، لأن القيم الثقافية الحقيقة لا يمكن أن تغرب عن الحياة الثقافية، وإنما تظل باقية مضيئة كالنجوم و كالأقمار وأما الزبد فيـــذهب جفاء ولا يبقى إلا ما ينفع الناس فى الأرض، وما أكثر ما قدم يحيى حقى مما ينفع الناس فـــى الأرض.

ثانيًا ـ الأبحاث

يحيى حقى والفنون: الفنان والنقد والمجتمع

إبراهيم العريس

هناك كما نعرف وتعرفون، يحيى حقى الروائى ويحيى حقى القصاص، وهناك يحيى حقى الذى يرصد حركة التاريخ من حوله، والذى يكتب سيرته ساخرًا من نفسه قبل سخريته من الآخرين، هناك يحيى حقى الذى يكتب سيرة القصة المصرية أو سيرته فى العمل الدبلوماسى، وهناك أيضًا يحيى حقى الناقد الاجتماعى والصحفى والنشط الثقافى الذى يدين له كثير من أبناء جيله والأجيال التالية لهم بتعريفهم على ما يحدث فى ثقافات العالم، وكل هذه الوجوه لصاحب قنديل أم هاشم تكاد تكون إلى حد ما مشتركة بينه وبين كثير من مجايليه المبدعين الذين كان هم الواحد منهم اجتماعيًا وفكريًا وتعليميًا خلال ذلك العصر الذهبى من حياتنا العربية عمومًا والمصرية خصوصًا، عصر الفكر الليبرالى الذى لم يؤرخ له، فى اعتقادى بما فيه الكفاية بعد.

لكن ما ليس مشتركًا فى هذا الإطار وما يكاد ينفرد به يحيى حقى، هو تلك الإطلالة الجدية والمسهبة التى يطل بها على نشاطات إبداعية قلما حظيت باهتمام من قبل النقاد والكتاب والمفكرين الجادين أو هى حين تحظى بمثل ذلك الاهتمام نراها محصورة لدى الواحد منهم فى جانب واحد منها، كما هى الحال مع الدكتور حسين فوزى حين يهتم بالموسيقى، أو مع توفيق الحكيم حين يهتم بالمسرح... وما إلى ذلك.

هذه النشاطات التى أعنيها هنا هى النشاطات الفنية بالمعنى الشامل للكلمة، المعنى الذى يشمل الموسيقى والفن التشكيلى والسينما والتصوير والأوبرا والمسرح والفنون الشعبية وصولاً إلى فنون السيرك والمولد. وفى يقينى أن يحيى حقى كان

الوحيد بين المبدعين العرب – الذين كانت الكتابة وسيلتهم إلى التواصل مع الناس – الذى اهتم بكل هذه الفنون، من دون أية تفرقه فيما بينها، وكتب عنها بحب ومحاولة لإثارة العدوى، وفى لغة نقدية غير مبهرة.. وغالبًا فى أسلوب شخصى يشعر القارئ معه وكأن الكاتب متورط فى هذا الفن أو ذاك حتى فى أعماقه.

وحسب المرء أن يتأمل فى ذلك العمل العظيم الذى أنجزه الراحل فؤاد دوارة فيما يقرب من ثلاثين جزءًا، يشمل جمع الأعمال الكاملة ليحيى حقى وإصدارها، لكى يتيقن من هذا، حيث إن ما يزيد عن ربع تلك الأجزاء يبدو مخصصًا لشتى أنواع الفنون. ولا يغرن المرء هنا أن تكون معظم كتابات يحيى حقى عن هذه النشاطات الإبداعية كتابات "صحفية" نشرت أولاً فى عدة صحف: فى صحف كان يكتب فيها مثل «المساء» و«التعاون» ذلك أن تلك الكتابات، على رغم طابعها الصحفى، تبدو فى معظمها متعمقة مسهبة دقيقة فى تفصيلها، مكتشفة حتى فى مجالات عديدة من دون أن يتخلى يحيى حقى فيها عن أسلوب كتابته الطريف الراعي الناقد الذى تميزت به أعماله كلها.

والغريب فى الأمر أن يحيى حقى، حيث كان يغوص فى الكتابة عن الفن، كان يقدم نفسه على هيئة تلميذ متواضع معلنًا تواضعه بشكل مدهش، مؤكدًا فى أحيان كثيرة أنه مجرد هاو فى هذا المجال أو فى ذاك. ومن الواضح أن ذلك الإعلان كان ــ من قبله ــ مخادعًا، همه الأساسى أن يكسب قارئه إلى جانبه، أملاً فى أن تحدث تلك العدوى فى حب الفنون، متنقلة بين «ندين» لا من أستاذ إلى تلميذ. ولعل يحيى حقى كان يدرك جيدًا أن الجمهور العادى، بابتعاده الطبيعى فى حياته اليومية، عن مجالات الأدب والفكر، كان يقر لمن يشاء أن يعلم أو ينظر إليه هنا، أستاذية ما، أما فى مجال الفنون فكان أصعب بكثير ما دام الجمهور العادى هذا، يعيش الفنون ويتلقاها بشكل يومى، مما يجعل من الصعب أن تفرض عليه ضروب جديدة أو يصلح قديمها فى وعيه.

ولما كان يحيى حقى «سفيرًا ثقافيًا»، فى المقام الأول. لما كان كاتبًا همه الأول والأساسى أن يوصل فكره وتعاليمه إلى الجمهور العريض، قد لجأ إلى

الأفكار التقدمية ــ التى كانت المناداة بها دأبه وشغله الشاغل ــ يمكن أن تصل عن طريق الفنون أكثر بكثير من وصولها عن طريق الآداب، كان من أساليبه أن يتوقف عند تلك الفنون طويلاً، شارحًا ناقدًا معلمًا لا فرق عنده للوصول إلى ذلك بين الحديث عن مونولوج لشكوكو، والحديث عن كونشرتو لكوريلى، بين التوغل فى أعمال مختار أو ليناردو دافنشى أو أية لوحة تقليدية يراها معلقة على جدران بيوت أصدقائه من أبناء طبقة أثرياء الحرب ذات الذوق السينمائى.

سواء تعلق الأمر بفيلم لدى سيكا، أو بأوبرا عايدة، بسمفونية لبيتهوفن، أو عمارة مبنية حديثًا على ضفاف النيل، بتمثال نهضة مصر أو بالتماثيل الفرعونية، بأغانى الخلاعة التركية أو بالكاريكاتور فى موسيقى سيد درويش.. كانت كفاية يحيى حقى هى هى. وأسلوبه هو هو: ممتع، عميق، دقيق متواضع هادئ وحاد فى الوقت نفسه، هو الأسلوب الذى كان به يحيى حقى يقدم المعلومات والأفكار، فى وقفات علينا أن نلاحظ اهتمامه فيها بالمدخل الذى به يلج إلى الحديث، ولعل فى الرسالة ــ الإهداء التى بها من يحيى حقى لنصه الجميل والعميق "تعال معى إلى الكونسير" ما يوضح ذلك كله.

ففى هذه الرسالة ــ الإهداء الموجه إلى الدكتورة سمحة الخولى، كتب يحيى حقى.. "وما أردت بهذا الكتاب الصغير أن أقتحم ميدانك، وإنما جعلنى هذا كله أن ألقط جو حفلة الكونسير وأقف عند لحظتها العلوية وأدور حول جانبها الإنسانى مبسطًا فى الكلام خالطًا الجد بشىء من الدعابة.. والقصد بالمبالغة، مسترجعًا ذكرياتى حيث بدأت فى روما ــ قبل الحرب العالمية الأخيرة (ويعتمد الثانية بالطبع) أخالط الكونسير لأول مرة وعشمى أن أحث القارئ الذى حاله كحالى قبل هذه الخلطة أن يتوكل على الله ويشترى تذكرة لتنشيف أذنيه".

ولعلكم تلاحظون كيف أن يحيى حقى كله، علمًا وأسلوبًا ولغة ومعرفة وتواضعًا أيضًا موجود فى هذا النص المكثف، فما الذى يمكن لقارئ هذه السطور المركزة أن يتوقعه بعد هذا الكلام، وكيف يمكنه أن يستقبل ما يليه من نص؟

أجازف بأن أجيب هنا: إن القارئ البسيط الذى قد يقع هذا النص بين يديه،

بالصدفة، سيتوقع، بالطبع حديثًا بسيطًا مكررًا حول موضوع الكونسير والأوركسترا وفوائد الموسيقى. وقد يغالى فى توقعاته فينتظر منى كاتب بالعربية أن يروح فى سيمفونية مدح للتراث العربى القديم الذى "اكتشف" الموسيقى قبل الغرب وما إلى ذلك من تلك العبارات والمعلومات التى اعتاد رهط من مؤلفينا استخدامها، ولا يزالون، لملء فراغ الصفحات غالبًا ولكن فى الحقيقة أن لا شىء من هذا، لدى يحيى حقى.. لا شىء من هذا على الإطلاق. فكاتبنا بعد أن يمهد لموضوعه بكل هذا التواضع، وحتى بعد أن يكسب قارئه البسيط مؤكدًا أن "حاله حالى" يروح فى نص نادر وجميل متحدثًا حديثًا تغلفه تقنية مدهشة عن الأوركسترا، تكوينها، عزفها، قائدها، ملابسها، وحتى جمهورها فى مثل هذا النص، يبدو يحيى حقى فى نهاية الأمر كمن يمسك بيد قارئه متجولاً به فى ذلك العالم المسحور والساحر، غير أنه بين الحين والآخر، يدخل فى نصه ما ينبه القارئ ـ المستمع إلى أن ليس عليه أن ينبهر، وهو هنا لكى يستمع. ومن الأمثلة الرائعة على مثل هذا التنبيه، حديثه الساخر عن ملابس قائد الأوركسترا وكانت هنا أمام برختى رائع همه إقامة مسافة واقية من الانبهار بين القارئ والأوركسترا. ويمكننا هنا أن نتصور فى هذا المثل الحى، كما أن من يقرأ نص يحيى حقى هذا، سوف تتغير بعدها علاقته بالموسيقى، ليحل التلقى الواعى الإيجابى، محل التلقى السلبى.

فى نص يحيى حقى يصبح القارئ / المستمع والعمل الموسيقى ندين.

ومن أجل هذه الغاية، فإن أستاذنا الكبير يجبر على أن يكسب قارئه منذ السطور الأولى من نصه، والحقيقة أن ما أسوقه هنا عن نص "تعالَ معى إلى الكونسير" يكاد ينطبق حرفيًا على تعاطى يحيى حقى مع بقية الفنون.. فى لعبة تواطؤ شديدة الذكاء والمرونة.

فهو، وهذا مثال آخر، حين يبادر فى سنوات الستين إلى تأسيس ما يمكننا اعتباره أول ناد حقيقى للسينما فى مصر ـ وهو النادى الذى خرَّج طوال سنوات عديدة بعض أبرز زملائى من النقاد المصريين ـ يكتب لاحقًا نصًا يعزو فيه

تأسيس هذا النادى إلى غيرته من شخص أرمنى عرفه فى القاهرة، أسس قبله ناديًا سينمائيًا للأرمن والأجانب.

طبعًا قد يكون هذا الأمر صحيحًا وقد لا يكون، لكن المهم فى النص الذى كتبه يحيى حقى هو أنه وضع نفسه الفاضلة، فى خانة تواطؤية واحدة مع أى مواطن مصرى بسيط، تحركه نحو فن من الفنون ملاحظته كيف أن «الخواجات» بادروا إليه سابقين.

فى مثل هذه الحالات، كانت الفاعلية هى ما يهم يحيى حقى: والفاعلية تبدأ بإشعار المواطن، الذى يهدف إلى الارتقاء به وبالفنون التى تقدم إليه ويقبل عليها، أولاً، بأنه حنوك وذكى، وثانيًا، بأنه يستحق أفضل ما يقدم إليه، وثالثًا، أن ما يستحقه حقًا، هو فى متناوله وليس عصيًا عليه، ولكن هنامرة أخرى قد يكون لنا، أن نتساءل من جديد: لماذا الفنون؟.

ببساطة لأن الفنون كانت هى البداية، فى كل نشاط إبداعى خلاق مارسه الإنسان: الفنون بعدما كانت مرتبطة بالسحر والطقوس ثم بفنون العبادة.

ومن هنا نراها الأقرب إلى ذهنية الإنسان وعقله، وبالتالى الأكثر قدرة على تغييره، ما دام يراها فى كل لحظة، منذ يفيق صباحًا على صوت الأغانى، وحين ينام مساءً، بعدما يتمتع بفيلم أو بسهرة تليفزيونية. ومن هنا كان يحيى حقى يرى خطورة الفنون وضرورة التعاطى معها. وها هو يحدثنا عن هذا، ولو جزئيًا، فى فقرة من مقال له عنوانه "شخشخة الجلاجل": "لم تعد الموسيقى إلا سلسلة متلاحقة من الفجر إلى نصف الليل، من أغان تافهة رتيبة، مملة أشد الملل، متشابهة، أعصابى تضج لها ويصيبنى هم شديد. أعتقد أن برامج الراديو هى المسئولة عن هذا البلاء لأن مدة الإرسال طويلة جدًا. وهذا هو المجال الوحيد فى الخدمات الذى ينعكس فيه تفوق الطلب على العرض، فكانت نتيجة فتح الباب على مصراعيه دخول كل من هب ودب، وقبول الغث الكثير مع السمين القليل". لقد نشر يحيى حقى هذا الكلام فى أول العام ١٩٦٦ فى مقال له فى "التعاون".. فهل يمكننا أن نلاحظ أنه يبدو كأنه كتب اليوم؟.

حسن، هذه الملاحظة الأخيرة ملاحظة جانبية قد يستشف منها أن يحيى حقي يبدو اليوم بعد نحو أربعين سنة وكأنه خسر معركته، مادامت نزعته الثورية ــ أو بكلام أكثر تواضعًا: الإصلاحية ــ في مجال إبداع الفنون وتلقيها ــ لم تثمر ولم تعمم...

لكن هذا الاستنتاج لا يبدو لي دقيقًا.. حتى وإن كانت فنوننا تسير عامًا بعد عام من سيئ إلى أسوأ ولا يبدو دقيقًا حتى في منظور يحيى حقي ــ الاجتماعي ــ الفكري. وهذا المنظور نكاد نلمحه بكل وضوحه من خلال مقالين متتاليين تحدث يحيى حقي في أولهما عن المغنية الفرنسية أديث بياف، وفي الثاني عن فريق «البيكنز» الإنكليزي الذي كان يعرف عندنا بـ«الخنافس» إذ قال عن بياف إنها «كانت شهادة على الرأسمالية بوجهيها». لذلك أحبها جيلها واحتضنها.. أعجب بشجاعتها وغفر لها كل نزواتها (...) ولما وجدت أدبيًا من المجتمع، انطلقت من قلبها كل نوازع الخير(..). وتنتهي عند عامة الشعب لأنها في نظرهم رمز لكل ظلم يعاني منه الفقراء والمحرومون وقليلو البخت، وتبناها الأثرياء المترفون تطهيرًا لأنفسهم ومسحًا للعارض على جبينهم».أما «الخنافس» فكانوا في رأيه «شهادة على الرأسمالية التي زجت بنفسها وبالعالم كله في مأزق لا نعرف كيف نخرج منه. الغالب على نهب المستعمرات إلى إشعال حربين ضروسين وإلى تفجير القنبلة الذرية فأصبح عصرنا عصر الخوف والقلق والتوتر.. فلماذا نلوم الخائف إذا زعق بملء صوته؟».

بالنسبة إلى يحيى حقي، أي «ظاهرة» فنية، حتى وإن لم تكف، وبشكل ميكانيكي، وليدة المجتمع والظروف التي تحيط بها، فإنها تغتذي على تلك الظروف.

ومن هنا إذا كان كاتبنا هذا قد خسر ــ وإن بشكل نسبي ــ معركته في سبيل تقدم الفنون، فإنه كان من شأنه أن يعرف ــ قبل غيره ــ أن الذنب ليس ذنب الفنون وليس ذنب الباحث في الفنون، بل ذنب الأوضاع الاجتماعية.

وهذا الأمر هو ما يشير إليه يحيى حقى تحديدًا حين يكتب عن المثال مختار. فإذا كان الشعب الكادح الذى «ترهقه مطالب الرزق والضمان الاجتماعى والتأمين الصحى والتدريب المهنى».. وتشغله لا يمكنه أن يهتم كثيرًا بمختار، الفنان الذى درس الفن فى فرنسا، وأصبح فى مصر، عند عودته إليها، حديث النخب المثقفة، فإن يحيى حقى يبدو مصرًا على أن يحدثه عنه. فكيف يبدأ حديثه؟ بالإشارة منذ البداية إلى أن مختار هو أيضًا «من أبناء الشعب الكادح، نشأ بين الفلاحين.. فما هو هذا السر الإلهى الذى اختار هذا الصبى الفقير المحروم ليضع بين جنبيه، لا روحه هو وحده، بل من داخلها روح مصر ذاتها».

ترى بعد مثل هذه المقدمة.. هل يمكن لأحد أن يقاوم رغبته: أولاً، فى قراءة بقية النص، ثم فى الانطلاق منه لمشاهدة أعمال مختار؟.

وإذ يشاهد المرء أعمال مختار على ضوء ما كتبه عنه يحيى حقى، هل ستظل لديه النظرة إلى فن النحت، نظرته إلى عمل نحتوى لا يعنيه؟

إن يحيى حقى يقول لنا فى نص عنوانه «أحلام غير مستحيلة» (المساء ١٩٦٦/١/١٧) إن «من وظيفة الكاتب أن يهدم الباطل ولو كان صرحًا ثابتًا شامخًا، يكشف زيفه ليعفى الناس من ثقله، ويرفع الغشاوة عن عيونهم»، ثم يفيدنا بأن هذا ما فعله د.هـ. لورانس فقد هاجم بعنف تعلق الناس بلوحات قديمة موروثة فقدت معناها وطالب بإحراقها. فاللوحات عنده، يقول يحيى حقى، مخلوقات حية منها ما يعيش أجيالاً طوالاً لأنها من عمل عبقرى، لكن أغلبها يموت بعد عمر قصير، فما فائدة التعلق بها؟».

ترى أفلا يكشف لنا هذا النص، الذى يصل إلى القارئ مواربة، عن طريق الاستعانة بنظرة كاتب إنكليزى شهير، كيف أن عين يحيى حقى الواقعية، كانت دائمًا على المستقبل أكثر منها على الماضى؟

إن هذا الرجل إذا ما سبرنا أعماله كلها بنظرة دقيقة سيبدو لنا مختلفًا، فى هذا السياق أيضًا عن أبناء جيله، من ناحية نزعته المستقبلية هذه. وهنا أيضًا يصح

الحديث عن اهتمامه بالفن، حيث إن يحيى حقى كان يرى أن الفنون، على عكس الآداب، دائمة التوجه نحو المستقبل، ودائمة الحركة فى دينامية لا تهدأ.. ودائمة الوجود فى الحياة اليومية حتى من دون أن يسعى الناس إليها.

ومن هنا يرى ضرورة الكتابة حول الفنون، وبشكل دائم متواصل، وفى هذا السياق قد يكون فضلاً أن نختم هذا الكلام بفقرة من نص كتبه يحيى حقى حول محاضرة ألقاها الباحث والناقد الفنى رينيه هويغ، حين زار مصر ذات مرة. إذ ها هو حقى وبعد أن يفيدنا بأن هويغ لم يقع اختياره على «موضوع نظرى ليس له دليل أو تطبيق عملى فى الواقع (..) بل اختار موضوعًا يستطيع أن يدلل عليه بأمثلة نراها بأعيننا ويضيف: "لقد جعلنا رينيه هويغ على بينة من أن الناقد العظيم ليس ميزانًا محايدًا متعاليًا يفتت من يتحدث عنه حتى يمتصه ويفنيه ويحيل نبض قلبه إلى رسم ذبذبات بيانية على الورق، بل هو، أولاً، قنطرة تؤدى، عن خضوع وتطوع، وعن تدخل ومجد، وظيفة هامة: أن توصل عقولنا وهى حية بعقول العباقرة الأفذاذ وهى حية، أن نوصل أرواحنا بأرواحهم. هؤلاء العباقرة الأفذاذ الذين اختارهم الله تعالى، ليكتشفوه بدورهم للناس. فالمتعة المستمدة من الناقد العظيم مزدوجة: متعة الاطلاع على ذهنه النير وذكائه اللامع وروحه الغنية، ثم متعة الوصول عن طريقه وعلى يديه إلى فهم ـــ هؤلاء العمالقة الأفذاذ والاقتباس ـــ فى جذوتهم، ومرافقتهم وهم يسبحون مع فنهم فى السماوات العلا، بل وهم يهبطون مع حظهم العاثر فى هذه الأرض إلى الحضيض، حضيض الغرائز، أو حضيض الرزق، لم يتحدث هو عن فنان إلا واجهنا بأننا خالطناه عن قرب، فامتزجت عقولنا بعقله، وأرواحنا بروحه، سمعنا لحنه وأنينه ونشيده وتوجعه».

والحقيقة أخيرًا، هى أننى كلما قرأت هذا النص ليحيى حقى، يخالجنى شعور حاد بأن فى وسعى أن أنتزع منه اسم رينيه هويغ لأضع مكانه اسم يحيى حقى نفسه، مع علمى التام بأن بساطة حقى وتواضعه كان من شأنهما أن يمنعا ذلك. ولكن مع هذا أقول إننى فى كل مرة أقرأ فيها يحيى حقى وهو يتحدث عن الموسيقى أو السينما، عن مختار أو تمثال النبى موسى ـــ مواربة عن طريق زويد ـــ أو عن

سيد درويش أو عن أى مطرب تركى أو عن شكوكو يخالجنى انطباع خلاق بـــأن يحيى حقى لم يكن يتحدث عن رينيه هويغ فى هذا المقطع ولا عن يحيـــى حقـــى نفسه.. بل أيضًا عن وظيفة النقد وغيرها، عن وظيفة الفن.. تلك الوظيفة التى كان أستاذنا يراها سامية إلى ما لا نهاية.

يحيى حقى والجيل الذهبى

أحمد عباس صالح

نحن فى حاجة إلى دراسة منظمة عن تاريخنا الثقافى وبخاصة ذلك التاريخ القريب الذى تكونت فيه أفكارنا الأساسية طوال السنوات المائتين الماضية. فالحق أن هذه الدراسات قليلة جدًا وفيما عدا بعض اجتهادات بسيطة قام بها العقاد بالنسبة للشعر ويحيى حقى بالنسبة للقصة القصيرة فإننا لا نكاد نعرف كيف كان يفكر أجدادنا وكيف كانوا يتذوقون الفنون والآداب، والغريب أن الكثير من مراجعنا عن تلك الفترات التى لم تبعد عن حياتنا المعاصرة إلا قليلا كتبها أجانب من الذين زاروا بلادنا وحاولوا أن يتفهموا حياتنا اليومية وثقافتنا السائدة، وهى نظرة سائح مندهش مهما يكن عمق نظرته فإنه لن يستطيع أن يصل إلى الجذور ومهما يكن اجتهاده. على أن جيلى الذى بدأ يستقرئ الحياة بعد الحرب العالمية الثانية وجد أمامه إنجازًا كبيرًا فى كل المجالات تقريبًا. كان الجيل الرابع الذهبى بعد الشيخ حسن العطار والجبرتى وإسماعيل الخشاب وغيرهم وتلاميذهم بدءًا برفاعة الطهطاوى وعلى مبارك نزولا إلى جيل الشيخ محمد عبده ومحمود سامى البارودى وأحمد شوقى وحافظ إبراهيم وتلاميذهم ثم إلى هذا الجيل الذهبى الذى لمعت فيه أسماء لطفى السيد والعقاد ومصطفى صادق الرافعى وطه حسين وهيكل وسلامة موسى وتوفيق الحكيم وبيرم التونسى وأحمد أمين وأحمد حسن الزيات ويحيى حقى. دعك من المجالات الأخرى فى الموسيقى والغناء والفنون التشكيلية والعلوم البحتة. كان هذا الجيل قد أسس الأصول الأولى للاتجاهات الفكرية التى انطلقت منها الأفكار الجديدة المعاصرة.

وعلى الرغم من أنه من الصعب أن نعرف بشكل إحصائى موضوعى الاتجاهات الفكرية التى تحكم عالمنا الذى نعيشه الآن وبالتالى امتداداتها

إلى الماضى القريب، إلا أننا ـ بالتأكيد ـ سوف نجد الجذور التى نرى لمحات منها فيما يدور حولنا من أفكار أو مزاجات فنية.

حقًا تلعب الظروف السياسية وتقلباتها السريعة دورًا مؤثرًا فى تغير الذوق الأدبى والفنى، بل فى تغير الأفكار ولكن المؤثرات الثقافية الموروثة ـ على الأقل من العهود القريبة جدًا ـ تبقى محسوبة إلى جانب تلك الظروف.

وفى العهود السابقة كان للثقافات الأجنبية دور مهم فى التأثير على أفكارنا وتوجهاتنا المزاجية، لكنها الآن تكاد تكون أكثر تأثيرًا من أى وقت مضى بسبب ثروة المعلومات وتشابك الخطوط والعولمة الثقافية وردود أفعالها سلبًا وإيجابًا. وربما كان أحد هذه التأثيرات هو ارتدادنا إلى ذواتنا واللياذ بثقافتنا الموروثة والتمسك بها حتى مع شىء من الانسحاب من العالم المعاصر وأفكاره المنتشرة.

لا شك أننا أصبحنا أقرب إلى الثقافة الدينية بسبب عمليات الاستلاب والتهميش التى تزاول ضدنا من أركان أساسية فى المجتمع الدولى والتى راحت تصيبنا بشكل مباشر فى الدين الغالب على حياتنا وهو الدين الإسلامى الذى وضع فى «قالب» من العنف والإرهاب وابتلعه الكثير من مواطنى هذا العالم «المتقدم» مما أدى إلى فرض نوع من الحصار الثقافى والنفور على المسلمين فى أكثر من موقع على الخريطة العالمية وبصفة خاصة فى الشرق الأوسط الذى تلعب اللغة العربية الدور الأساسى فى حياته والذى يعتقد أن الإرهاب قد نشأ فيه.

لقد أدت هذه الظروف الدولية إلى شىء من الانقطاع الثقافى الذى كان قد بدأ حتى قبل محمد على وكان الأساس فيه هو التحديث، بمعنى اللحاق بالعالم الحديث فى القارة الأوروبية بصفة خاصة من حيث التجريب والقياس وتحكيم العقل، وهى توجهات بذرت فى المجتمع المصرى فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر وقد عثر الناشر المرحوم محمود الشنيطى الذى كان رئيسًا لهيئة الكتاب فى ستينيات وسبعينيات القرن العشرين على رسالة مخطوطة للشاعر محمود سامى البارودى والذى صار رئيسًا للوزراء فى الثورة العرابية تشرح المنهج التجريبى فى نظرية المعرفة نقلاً عن أحدث الكتابات فى مجال هذه النظرية، كما عثر على كتاب بالغ

الأهمية للشيخ حسين المرصفى يشرح فيه معانى الكلمات الجديدة التى نحتتها الحركة الليبرالية فى الثورة الفرنسية مثل الحرية والديمقراطية والمساواة والإخاء وغيرها من الكلمات الثمان التى اختارها وجعلها عنوانًا لكتيبه الصغير هذا والبالغ الأهمية.

امتد هذا الخيط العقلانى منذ الثورة العرابية طوال الفترة الثورية فى مصر منذ ثورة سنة ١٩١٩ الوطنية ضد الاحتلال الإنجليزى حتى الربع الأخير من القرن العشرين الذى انطلقت فيه الثقافة الأصولية الإسلامية وانقطعت بالمجتمع عن توجهاته الأساسية التى امتدت تقريبًا من رفاعه الطهطاوى وتلاميذه لأكثر من مائة وخمسين سنة اشتملت أيضًا على ثورة الضباط الأحرار فى سنة ١٩٥٢.

حقًا لا نستطيع أن نقول إن مصر قفزت إلى الحداثة بمعنى اعتماد الحكم فى كل شيء على العقل وفصل الدين عن الدولة، ولكن رسالة هذا الجيل الذهبى العظيم الذى ضم فى صفوفه يحيى حقى كانت التوفيق بين العقل والنقل وإن صارت أكثر ميلاً إلى العقل وكان الشيخ محمد عبده حازمًا عندما جعل مناط الحكم إلى العقل حتى لو خالف النص وكان هذا أكبر تجاوز لفلسفة ابن رشد ونظرياته فى التأويل طوال هذه القرون وهى أشجع محاولة فى تاريخ الفلسفة الإسلامية لجعل العقل مناط الحكم.

ويبدو أنه كان من الصعب جدًا إن لم يكن من المستحيل أن يقفز المجتمع المصرى بصفة خاصة إلى الحداثة قبل عملية توفيقية كبرى. وبالفعل كانت رسالة هذا الجيل هى إعادة النظر فى التراث الإسلامى من منظار حديث وهذا هو ما فعله أغلب مفكرى الجيل الذهبى وخصوصًا طه حسين والعقاد وهيكل ورعيل آخر من الباحثين الممتازين. كتب طه حسين فى السيرة النبوية وكتب فى الصراعات السياسية والفكرية فى صدر الإسلام وكذلك فعل العقاد من خلال كتاباته عن رجال عصر النبوة كما فعل أيضًا محمد حسين هيكل بل وتوفيق الحكيم الذى كتب عملاً أدبيًا عن السيرة.

وكانت الفكرة الأساسية التى تحرك فيها هذا الجيل من الأدباء والمفكرين هى التنبيه إلى أن التراث كما وصل إلينا هو فى الأصل تعبير عن المراحل العديدة والمختلفة فى حياة المجتمعات الإسلامية وأن كل عصر يأتى بنظرياته الخاصة إلى التراث ويفسرها حسب ظروفه الحياتية والعقلية وبالتالى فإن فرض فكر عصر على عصر آخر هو عمل أخرق وغير ناجح وغير مقبول بطبيعة الحال. كان توفيق الحكيم هو الأقرب إلى هذه الدعوة من خلال مسرحياته وبصفة خاصة مسرحية «أهل الكهف» التى وجد فيها هؤلاء الكتاب التنويريون مخرجًا رائعًا للترويج لهذه الدعوة بالانفصال عن حرفية التراث والتوصل إلى رؤية جديدة تتفق مع مفهوم العصر.

ولم يكن المجتمع المصرى – على أية حال – كتلة واحدة فى الفكر أو النظر العقلى كان التيار السلفى له وجود مؤثر حتى إن الكتابين المشهورين اللذين اتبعا منهجًا عقلانيًا إلى حد كبير كتاب الشيخ على عبد الرازق «الإسلام وأصول الحكم» و«الشعر الجاهلى» لطه حسين أحدثا بلبلة كبرى وأصابا مؤلفيهما بالأضرار رغم غلبة فكرة التحديث والتنوير على النخب المثقفة فى هذا الوقت.

ولقد صار للتيار السلفى أتباع كثيرون وكانت السياسة تلعب دورًا فى تأكيد ومساندة التيار السلفى إذ كان القصر الملكى يعتمد على المحافظين من رجال الأزهر وقد كانوا كثيرين فى هذا الوقت، فى الدعوة إلى الخلافة الإسلامية على أن يكون الملك فؤاد هو الخليفة الجديد بعد انسحاب تركيا وإعلان مصطفى كمال أتاتورك التخلى عن الإسلام كرابطة سياسية والاتجاه إلى القومية. وكان كتاب الشيخ على عبد الرازق يقول إنه ليس فى الإسلام قاعدة أو نص قرآنى أو من السنة يجعل الإمامة فى الإسلام ركنًا من أركان الدين، وكان مشايخ الأزهر الداعون إلى خلافة الملك فؤاد يزعمون أن الخلافة ركن أساسى من أركان الإسلام وينبغى العمل بها فورًا بعد سقوطها عن الأتراك.

وعلى الجانب الآخر كان تيار التحديث يسعى إلى المجتمع الديمقراطى وإلى اللحاق بالعالم الغربى المتقدم فى أساليب حياته ولولا قوة الضغط الأصولى لدعوا

بشكل مباشر إلى فصل الدين عن الدولة، وكان المصريون على أية حال قد نجحوا فى اعتماد المواطنة على الانتماء الوطنى وليس على الدين، هكذا جاء الدستور دون أن ينص على دين للدولة دون أن يحدث هذا قلقًا مؤثرًا على المجتمع، وكان هذا أمرا طبيعيًا منذ محمد على إلى خلفائه، وبسبب قوة تيار التحديث الذى صار قاب قوسين أو أدنى إلى التصور العلمانى.

بالطبع لم يكن للتيار خطًا واحدا. كانت هناك توجهات مختلفة داخل هذا التيار وإن لم تكن متناقضة، وكذلك الأمر بالنسبة لتيار التحديث الذى كان من الممكن أن تجد فيه من يدعو صراحة إلى العلمانية وفصل الدين عن الدولة إلى جانب الموفقين بين الأصولية والتحديث.

وكان موقع يحيى حقى فى هذه الحركة العارمة بين الموفقين الأكثر اقترابًا إلى الأصولية من هؤلاء الذين وقفوا بين بين مثل الشيخ مصطفى عبد الرازق والشيخ على عبد الرازق وهيكل وطه حسين والعقاد الذين اعتقدوا أن رسالتهم هى التمهيد لمرحلة الحداثة وليس الدخول فيها بشكل مباشر.

كان يحيى حقى واعيًا بأصوله التركية وكانت فكرة المواطنة الإسلامية مسيطرة عليه، وربما كان هذا الوعى هو الذى قاده إلى الانغماس فى الجانب الروحى للإسلام. كان مهتمًا بالتصوف باعتباره نزعة تأملية للوجود وتعاملاً مع الله من المنطقة الوحيدة القادرة على ذلك وهى منطقة الوجدان التى تجمع بين العاطفة والوجد والتفكير العقلى. وكانت رائعته «قنديل أم هاشم» تعبيرًا عن هذا الاتجاه فبطله طبيب العيون الذى رجع بعد دراسته فى الغرب إلى حى السيدة زينب استكان أخيرًا لاعتقاد عامة الناس فى هذا الحى العريق فى بركات زيت قنديل أم هاشم فى علاج أمراض عيونهم، وأظن أن اتجاهه التصوفى هو الذى قاده إلى الارتباط بمساكين هذا الشعب فقصصه القصيرة الرائعة دار أغلبها فى هذا الحى وكلها ممتلئ بعاطفة حارة نحو هؤلاء البسطاء الذين كانوا فى الواقع بغير نصير. ولعله من أكثر الكتاب المصريين الذين غاصوا فى قلب القطاعات الشعبية من الشعب المصرى. وكان انشغاله الأكبر هو التوفيق بين ثقافته وتجاربه العصرية

التى اكتسبها من أسفاره وعمله فى أوروبا وبين حالة الدروشة الرقيقة التى كان يشعر بها تجاه الطبقات الفقيرة التى كانت تعتبر مغيبة من وجهة نظر الكثير من الكتاب المحدثين الساعين إلى التغيير. وكان له نوع من الإيمان بحكمة هذه الجماهير وأن ما اتفقت عليه منذ سنين طويلة لا بد أن يكون فيه شيء من الخبرة والحكمة ولا ينبغى الاستهانة به. ولعله كان يريد أن يصل إلى مكمن هذه الحكمة حين يخوض فى الكتابة عن حياة أبطاله. على أنه كان ناقدًا عظيمًا للأدب وللفنون وكان لديه حس جمالى يوجهه فى كل كتاباته النقدية. كان يبحث عن الجمال فى اللغة وفى ألفاظها وكان موفقًا إلى حد كبير فى انتقاء كلمات تبدو بين سطوره فى غاية الجمال، وكان قارئًا عظيمًا للأدب العالمى حتى عمد إلى ترجمة بعض هذه الأعمال إلى اللغة العربية.

وعلى الرغم من ثقافته الغربية وإتقانه لأكثر من لغة أجنبية، بل وزواجه من سيدة فرنسية فقد كان ينفر من المستغربين الذين يقلدون الحياة الغربية فى كل شيء، وقد هاجم نجيب الريحانى الممثل الكوميدى العظيم هجومًا عنيفًا لأنه اعتبره متفرنجًا ولم يفلح فى أن يمسك بالأعماق الداخلية للشعب المصرى وابتعاده عن تناول حياتهم فى أعماله التى مثلها واشترك فى كتابتها مع صديقه بديع خيرى.

وكان كثيرًا ما ينتقد ويرفض النزعة الغربية لدى معاصريه من الكتاب أو الفنانين ويسميهم المتمصرين وأظنه لم يكن على علاقة طيبة بطه حسين أو توفيق الحكيم وكان هو زميلاً فى كلية الحقوق لتوفيق الحكيم، وربما كان يتأخر عنه بعام أو عامين دراسيين لكننى سمعت منه وصفًا للروائى والمسرحى الرائع توفيق الحكيم فى هذه الفترة لا ينم عن الإعجاب أو الصداقة. قال لى إن توفيق الحكيم كان فيه من الشذوذ فى مظهره ولبسه ما يلفت النظر، حتى قبل أن يلبس البيريه الفرنسى إذ كان له طربوش قصير جدًا على غير المعتاد كان يثير عجب يحيى حقى وهو يتطلع إليه. وأشار ذات مرة إلى رواية لإبراهيم عبد القادر المازنى حققت شهرة حين صدورها بأنها مأخوذة عن رواية أوروبية، وكان نقده الأساسى هو أن الأصالة مسألة جوهرية فى الفن وأن العمل الفنى ينبغى أن ينتج من تراث

وحياة الشعب الذى يعبر عنه وبالتالى فإن أى استناد إلى فكرة أو موضوع من خارج هذا التراث يضعف العمل الفنى حتى يجرده من القيمة. وبالنسبة له هو شخصيًا كان بالفعل ملتصقًا أشد الالتصاق بالجماهير الشعبية وعندما تولى مصلحة الفنون عمد إلى إبراز الفنون الشعبية فى المسرح والموسيقى.

والواقع أنه كان فى مصر تيار من الفنانين والمثقفين يمتلك نظرة عميقة إلى الأدب والفن الغربيين ولكنه فى نفس الوقت كان مدركًا لأهمية أن يفهم الكاتب أو الفنان مجتمعه وجذوره الشعبية وأن يكتشف سمات هذه الروح ويستقر فيها عمله وفكره. وكان من هؤلاء الفنانين المهندس الشهير حسن فتحى ولم يكن غريبًا أن تكون صداقته وطيدة بيحيى حقى وكان ينشر فى مجلة «المجلة» التى كان يرأس تحريرها، بعض مقالاته الرائعة. كان حسن فتحى على الرغم من ثقافته الأوروبية وزواجه أيضًا من فرنسية أو أكثر مولعًا بالحياة الشعبية المصرية حتى إنه سكن فى بيت قديم فى القلعة يرجع إلى العصر المملوكى وكان إنجازه العظيم فى المعمار مستوحى من هذا الطراز من العمارة ولعله هو الذى وجهه إلى دراسة الدوافع الحياتية والثقافية والبيئية للشعب المصرى سواء فى المدن أو فى الريف ووضع نظريته فى «عمارة الفقراء» التى أصبحت إسهامًا مهما فى تاريخ العمارة. وكان لحسن فتحى أيضًا شطحاته الصوفية وكانت له تأملات مدهشة فى عمارة المساجد وكان يستطيع أن يحدثك عن فلسفة المئذنة لعدة ساعات دون أن تمل من حديثه.

على أن يحيى حقى كان أكثر انفعالاً بالحياة الشعبية وبالإسلام بصفة خاصة باعتباره محورًا أساسيًا فى الهوية المصرية المعاصرة من حسن فتحى وكانت تستهويه حتى الأفكار الدينية التى من الممكن أن تعتبر يمينية وعلى شىء من الحماسة المنفعلة، وقد رأيته فى مجلس الكاتب الإسلامى محمود شاكر وهو يوقره على الرغم من تقارب السن وربما كان حقى أكبر منه سنًا. وقد علمت أن "شاكر" ساعده فى إتقان النحو العربى فى بداية حياته. والحق أن "شاكر" كان يشكل فى الحياة الثقافية الجانب الآخر المقابل لطه حسين وتوفيق الحكيم وحسين فوزى

ولويس عوض ومحمد مندور الذين من الممكن اعتبارهم الداعين إلـى التحـديث والوثوب إلى مرحلة الحداثة بأسسها الفكرية التى ترتكز علـى التنـوير والمنحـى العقلانى والتجريبى والعلمانية. كان متحمسًا جدًا للتراث العربى الإسلامى. ولكنـه كان عالمًا بحق بهذا التراث وكان محصوله اللغوى هائلاً وقد أتاح له يحيى حقـى أن ينشر تفاسيره لبعض القصائد التى نسبت إلى العصر الجاهلى فى مجلة "المجلة" وكانت من أروع الدراسات التى كتبت عن الشعر الجاهلى.

كان المنحى الدينى عند يحيى حقى أقرب إلى أن يكون وطنًا من أن يكـون اعتقادًا فقط. كان يحب القاهرة القديمة ويعتبرها تكوينات جماليـة فـى شـوارعها ومساجدها وحوانيتها وموالدها، حقًا كان ينتقدها بـشدة ولكـن نقـد المحـب بـل والعاشق. ومثل هذه التركيبة التى يلعب فيها الوجدان التأثير الأكبر كان «الـذوق» أو التذوق هو معياره فى نقده الأدبى، وفى تنظيراته المتناثرة فى مقالاتـه، كـان يعتمد على هذه الحاسة المرنة التى لا يمكن أن تكون معيارًا موضـوعيًا خالـصًا، على أنه كان مقتنعًا جدًا، وكان الجمال عنده شيئًا شعوريًا كامنًـا ينمـو ويتطـور بالثقافة والفهم وبما يملكه الإنسان من استعدادات لتلقى الجمال والتفاعل معه. ولذلك كانت كتاباته النقدية عملا إبداعيًا رائعًا بالغ الجمال.

وعلى الرغم من كل هذه الارتباطات بـالتراث والفـن الـشعبى والهويـة الإسلامية فإنك لا تستطيع أن تتهمه بالرجعية أو حتـى أن تـصنفه مـع اليمـين السياسى إذ كان حسه الجمالى هو الذى يقوده فى كل مجالات إبداعـه أكثـر مـن المضامين الفكرية وكان أقرب إلى الفن للفن من حيث تركيزه المكثف لبناء أعماله الفنية، بل حتى فى مقالاته الفكرية أو النقدية. ولعله لهذا السبب كانت قراءته ممتعة سواء كان القارئ على هذا الجانب السياسى أو ذاك ودون يحيى حقى وحسن فتحى وأضرابهما كان من المستحيل أن تكتمل صورة مصر فى عهد هذا الجيل الـذهبى الذى يكمله وينتمى إليه يحيى حقى.

يحيى حقى وكناسة الدكان

حامد أبو أحمد

ليس هناك أديب في مصر ممن عاصروا يحيي حقي لم يصبه شيء من أريحيته وفضله وحبه للناس وللأدباء والمثقفين. وفى هذا الصدد أذكر أنى فى أوائل الثمانينيات، وكنت أردس فى إسبانيا، كتبت دراسة مقارنة بين رواية "قنديل أم هاشم" ليحيى حقى ورواية الأديب الواقعى الإسبانى بينيتو بيريث جالدوس "السيدة الكاملة" وأرسلتها بعد نشرها لأحد الأصدقاء كى يعطيها للأستاذ / يحيى حقى. وكان هذا الاتصال البسيط سببًا فى توثيق أواصر الصداقة بين الأديب الكبير يحى حقى والأديب الناشئ الذى أوصل إليه الرسالة. كان يحيى حقى شخصية أليفة محبوبة، محبة للناس، تفيض بالعطاء ما توفرت لها إمكانية لذلك. وهذا يعرفه عنه كل من تعاملوا معه من الأدباء الشبان عندما كان يرأس تحرير مجلة "المجلة". ولا شك أن هذه الروح الجميلة تظهر فى كتب السيرة الذاتية التى تركها لنا يحيى حقى وهى "كناسة الدكان" و"خليها على الله" و"دمعة فابتسامة"، إضافة إلى حواراته مثل حواره مع فؤاد دوارة في كتاب "عشرة أدباء يتحدثون" وحواراته مع ابنته نهى وتلميذه إبراهيم عبد العزيز التى نشرت تحت عنوان "يحيى حقى.. ذكريات مطوية". يقول يحيى حقى عن منطلقه فى التعامل مع الناس: "زال من قلبى كل أثر للتعصب. وكنت إذا لقيت إنسانًا حيًا أو اسمًا على كتاب أو شاشة لا أسأله عن دينه أو جنسه. كل الذى يعنينى هو وفرة ما يملكه من قيم إنسانية، وقدرته على جذبى إلى الفضيلة والخير والجمال". ويقول فى "كناسة الدكان": "ولا ولوج إلى ساحة السعادة – فى اعتقادى – إلا من أحد أبواب ثلاثة: الإيمان والفن والحب. لا شىء يشع بها مثل هذا الخشوع الذى أراه فى المعابد. وإذا كان الحب هو أكثرها التصاقا بالصلصال والحمأ المسنون، وبالزمان والمكان والمصادفات، فإنه شرط ارتفاع

الإنسان عن مرتبة الحيوان. وكان الإيمان أكثرها طموحًا لأنه يطلب الله لا الناس، والخلود في الآخره لا العبور فى الدنيا. وسيبقى الفن وسطا جامعًا للطرفين يا لهـا من منزلة!!".

التنوع الخلاق فى "كناسة الدكان":

ينطوى كتاب "كناسة الدكان" على تنوع مدهش، وبهذا نقابل فيـه يحيـى حقى المتأصل صاحب النظر الثاقب والرؤية النافذة، والناقد الـذى يتوقـف عنـد أعماله وأعمال غيره بحس مرهف ونظرة موضوعية، وكاتب السيرة الذاتية الـذى يقدم إلينا فصولاً من حياته والأيام التى عاشها داخل الوطن أو خارجه، نجد كـذلك يحيى حقى القاص الذى يتحول معه الموقف أو المشهد إلى قصة قـصيرة مكتملـة الأركان. وهناك حقى كاتب المقال وغير ذلك. ولهذا فإننا عنـدما نقـرأ "كناسـة الدكان" نجد أنفسنا أمام حالة من الكتابة تستعـصى علـى التـصنيف الـصارم أو الدوجماطيقى. ولعل يحيى حقى نفسه كان أعرف الناس بما يكتب وهذا واضح من كتاباته النقدية الكثيرة التى صدرت ضمن مجموعاته الكاملة عن الهيئة المـصرية العامة للكتاب. وقد قال ذات يوم لفؤاد دوارة: "أغلب إنتاجى تأملى وصفى تحليلى.. وقد ساهمت فى الكتابة الفكاهية.. وكنت أول من استخدم الفلاش باك فـى قـصة "البوسطجى" واستخدمت الشكل الدائرى ولعبة فنية أخرى.. وكتاب "فجـر القـصة المصرية" كتب بأسلوب درامي. ولا شك أن كتابة كتاب نقـدى بأسـلوب درامـى مسألة اختص بها يحيى حقى. ومن المدهش أنى وجدت هذه الطريقة نفـسها فـى الكتابة مستخدمة فى "كناسة الدكان". ولهذا كنت مندهشًا وأنا أقرؤه أو أعيد قراءته لأنى حقيقة خرجت بحصيلة كبيرة من التأملات، والأفكـار، والآراء، والقـصص القصيرة، والرؤى النقدية، والفكاهة، والاعترافات، والسخرية مـن الـنفس ومـن الآخرين. فعلى سبيل المثال فى مقال تحت عنوان "اعترافات.. ومضايقات" عـمن يتطوعون بأن يقولوا لـه هذا موضوع قصة. لمـاذا لا تكتبها؟ يقول: "هذا التطوع شائع بين كثير من الناس. يظنون فى أنفسهم خفة الدم وهم ثقلاء جدًا، بل هم مـن

الغرور بحيث يؤمنون أن كتابة القصة عبث لا يليق بكرامتهم فيخلعونه على الحمقى أمثالى". ويذكر لنا يحيى حقى أنه هرب من الحلاق الذى كان يحلق عنده، على الرغم من استراحته لرقة لمسته. ثم يسأل القارئ: "أتدرى لماذا هربت؟ لأنه بدأ أيضًا يقترح علىَّ موضوعات لقصصى".

وأنا حقيقة كنت أود أن أنقل للقارئ روح يحيى حقى فى " كناسة الدكان" لأنها – فى رأيى – شىء جوهرى ومهم جدًا، ولكن ماذا أفعل إذا كان كل عنوان داخل هذا الكتاب يحتاج إلى وقفة خاصة؟. ولهذا فإنى فى السطور التالية سوف أركز فقط على جانب التنوع. وفيما يتعلق بالحديث عن النفس يقول لنا يحيى حقى فى بداية الكتاب: " طلب منى أن أكتب هنا سيرتى الذاتية. التحدث عن النفس ! يا لها من لذة ساحرة، تواضعها زائف. يا له من ملل فظيع يستحب معه الانتحار!". ولكن يحيى حقى على الرغم من كل ما أحس به من تأفف وعدم رضا فإنه يواصل بين الحين والآخر تقديم فصول عن نفسه يبدؤها بالحديث عن الجد الذى قدم إلى مصر فى أوائل القرن التاسع عشر، واسمه إبراهيم حقى، من مسلمى المورة. وكانت خالته الست حفيظة خازندارة قصور الخديوى إسماعيل وبواسطتها عين قريبها الوافد فى القصور الخديوية. ويحدثنا يحيى حقى أيضًا أنه ولد فى ٧ يناير عام ١٩٠٥ بحارة الميضة وراء مقام السيدة زينب. ولكن يحيى حقى كاتب السيرة الذاتية يتحول بسرعة إلى ناقد لأعماله فيقول لنا إنه عالج معظم فنون القول ولكن ظلت القصة القصيرة هى هواه الأول. كما يفصل لنا أهم الأفكار التى ألحت عليه فى قصصه، ويقول إن رواية "صح النوم" هى أهم أعماله إلى نفسه. وأنا فى الحقيقة أختلف معه فى هذا الرأى، وإن كان هذا ليس المكان الملائم لتفصيل هذا الموضوع. يحدثنا يحيى حقى عن إسهاماته فى النقد والدراسات الأدبية مفندًا تهمة ألصقها به بعضهم فيقول: "أعرف أنى متهم بأنى ناقد تأثرى"، ويرد على ذلك بأنه فى مقال له عن "مصرع كليوباترا" تحدث عن أدق تفصيلات المسرحية. وفى مقال عن "عودة الروح" كان أول كاتب مصرى يثير قضية "الفن للفن" و"الفن للحياة".

ولا ينسى يحيى حقى أن يتحدث عن الدور المهم الذى لعبه مع أبناء جيله لتطوير فن القصة القصيرة. وفى هذا يقول: "كان علينا فى فن القصة أن نفك مخالب شيخ عنيد شحيح، حريص على ماله أشد الحرص، تشتد قبضته على أسلوب المقامات، أسلوب الوعظ والإرشاد والخطابة..". ويمضى يحيى حقى فى رصد ما حدث من تطور إلى أن يقول: "ثم قفزنا بعد ذلك سريعًا إلى مطلب أهم: أن تكون لنا قصة مصرية لحمًا ودمًا، تنبع من خصائصنا وتدل علينا".

وفى المقالات الواردة فى "كناسة الدكان" والتى نشرت كلها فى صحف ودوريات مختلفة يقدم لنا موضوعات مثل "شقشقة الفجر" و"طائر الرهبة" و" رسائل من عالم مجهول" و"الدودة والإنسان".. إلخ، وفى المقال الأخير نجد تأملات حول الأكل والالتهام والذبح وفروة الخروف وكلها ذكريات من أيام الطفولة والصبا والشباب. وفى مقال عنوانه "من كناسة الذكريات" يروى لنا مواقف طريفة حدثت له مع الشاعر المشهور بيرم التونسى، عندما كان بيرم منفيًا خارج الوطن. وبالكتاب مقالات كثيرة عن الفترة الطويلة التى قضاها فى السلك الدبلوماسى فى مدن أوروبية وعربية. تقابلنا كذلك القصص التى تستحق أن تفرد لها مجموعة قصصية. إنها إذن كتابات ثرية شديدة التنوع والتفرد والخصوصية.

وفى ختام هذه الكلمة التى أكتبها بمناسبة صدور كتاب "كناسة الدكان" ضمن سلسلة الكتاب الشهرى لجريدة "القاهرة" أتوقف عند مقال واحد هو "مذكرات فنان غشيم فى الكار" وهو المقال الوحيد الذى كتبه عن فترة وجوده فى روما. ومن أهم ما وجدته فى هذا المقال قوله: "لا يهم الجيل الحاضر أن يعرف عن الجيل السابق كيف كان يأكل ويشرب، وماذا كان يلبس، بل لا يهمه أن يعرف ماذا كان يقرأ أو حتى ماذا ألف وماذا كتب، بقدر ما يهمه أن يعرف النمو الروحى لهذا الجيل السابق. ويعرفنا يحيى حقى بأن هذا النوع من المكاشفة غير معروف عندنا مع أنه موجود فى تراثنا. ويضرب مثلاً له بكتاب "المنقذ من الضلال" للإمام أبى حامد الغزالى. فهذا الكتاب ترجمة ذاتية روحية للغزالى. لم يخجل من الاعتراف لنا فيه بتخبط ضلاله قبل أن يهتدى إلى مذهب يؤمن به. ويظهر إيمان يحيى حقى

بالثقافة العربية فى فترة ازدهارها عندما يقارن بين اثنين كلاهما متوجه إلى روما. أحدهما قادم من الشمال ومعه تركة ثقيلة من مخلفات همجيــة، قبائــل الفانــدال، والفيونيون، والفايكنج وأحزابهم، وبين رجل يجيئها من الجنوب هــو مــن أبنــاء الشرق، فى جعبته كنز ثمين من حضارة كانت لا تقل عن حضارة أوروبــا ومــن ثقافة إن اختلفت عن ثقافتها فهى لا تقل عنها شمولاً ولا قدرة على التملك وعلــى إثارة الإعجاب والولاء. ويستدرك يحيى حقى على هذا الكلام قائلاً: " ومع ذلك لــم أجهل أنى قادم من بلد متخلف سبقه الزمن شوطا طويلاً، فكان من الواجب على أن أجرى لألحقه حتى إذا ساويته استطعت أن أنفصل وأشق طريقى مستقلا عنه، وإذا أخذت منه فسأعلم أننى سأعطيه المقابل". ولا يتردد يحيى حقى فى أن يخبرنا بأنــه وصل إلى روما وهو مثقف وغشيم فى الكار معًا وقد تبدت غشوميته عند البحــث عن سكن، إذ اختار منطقة حديثة مبنية بالأسمنت المسلح على طريقة نوفى شــنتو، وقيل له إنها شقة لوكس، ولم يدرك يحيى حقى فقر ثقافته وإحساسه الفنى – هكــذا يقول لنا – إلا بعد أن خالط قرناءه من الإنجليز والألمان والأمريكــان إذ وجــدهم جميعًا يبحثون لهم عن سكن فى الأحياء التاريخية القديمة، وسط الأزمــة الــضيقة والدخول إلى الدار من تحت بوابات عتيقة.

ومما يثير فى النفس حسرات أنك تحس الآن أن القمم العملاقة من أمثــال يحيى حقى، وتوفيق الحكيم وسواهما محجوبون عن الناس، وأذكر أننا منــذ فتــرة قصيرة سجلنا برنامجًا للقناة الأولى عن توفيق الحكيم، وعلمت أنه أذيــع الــساعة الرابعة والثلث فجرًا. فمن الذى يصر على تغريب هؤلاء العمالقة لكى لا يطل على الناس إلا أصحاب الهامات المنخفضة والنفوس الفقيرة؟! والنتائج واضحة لكــل ذى بصيرة: هذا الركام الهائل من الضلالات، والأفكار المنحرفة، والتردى فى مهاوى الجهل والتخلف.

يحيى حقى ناقدًا:

فى كتاب "كناسة الدكان" تطالعنا وجوه كثيرة ليحيى حقى كاتــب القــصة القصيرة والرواية، وكاتب السيرة الذاتية، والدبلوماسى، والناقد، وصاحب التأملات

القوية النافذة، والمؤرخ الفنى لأهم فترة من فترات الكتابة فى بلادنا التى أسماها هو نفسه "فجر القصة المصرية"، إضافة إلى السخرية، وروح الدعابة، والتقاط الجزئيات الدالة المهمة التى ينقلها من الخصوص إلى العموم. أى أن كتاب "كناسة الدكان" الذى يقع فى حوالى ٢٤٠ صفحة من القطع الصغير (كتاب الهلال) يمكن أن يعد موسوعة فنية فى أدب يحيى حقى. وفى السطور التالية سوف نتوقف عند الوجه الذى لم يشتهر به يحيى حقى وهو وجه الناقد. وذلك أن الناس عادة عندما يُذكر اسم يحيى حقى تتذكر على الفور روايته المشهورة "قنديل أم هاشم" وأعماله الروائية والقصصية الأخرى وقد تتذكر كتابه الصغير المهم "فجر القصة المصرية"، لكنها لا تهتم كثيرًا بفكرة أن يحيى حقى كان من الكتاب المهمين الذى أثروا في مسيرة النقد الأدبى فى بلادنا. وهو نفسه كان مدركًا لذلك عندما قال لنا فى "كناسة الدكان" (ص٥٢): "أعرف أنى متهم بأنى ناقد تأثرى". وقد اجتهد يحيى حقى فى الرد على هذه المقولة المغلوطة. لم ينكر أن هواه الأول هو القصة القصيرة، لكنه على الرغم من ذلك عالج معظم فنون القول، ومن بينها النقد الأدبى، ولم يكن ناقدًا تأثريًا كما اتهموه، لكنه كان ناقدًا يمتلك ذائقة أدبية عالية جدًا. وهذه الذائقة هى التى كانت تهديه دائمًا إلى القول المتميز فيتوقف عنده بصورة منهجية. وقد ثبت أن هذه طريقة فى النقد قال بها عدد من النقاد حتى فى فترة ازدهار النقد البنيوى الذى كان يميل إلى استخدام ما سمى بالمنهج العلمى فى النقد.

وقد شرح الناقد الدكتور عبد الله الغذامى فى كتابه "الخطيئة والتكفير" (طبعة النادى الأدبى بجدة ص١١٧) مبدأ "التوازن الانعكاسى" عند الناقد الأمريكى ب. بيتيت P.Pettit فى كتابه "مفهوم البنيوية" الصادر عام ١٩٧٧ فى كاليفورنيا، فقال " إن التوازن الانعكاسى يعنى أن ندع ذوق القارئ المدرب على فن القراءة الأدبية يستخرج ما يستجيب لدواعى ذوقه على أنه جميل وبعد أن يتميز ذلك نأتى بمعايير النقد الجديدة لنفحص بها مصداقية تلك الأحكام. وبذا نعطى الذوق السليم حقه فى التماس جماليات النص، ونعطى لقواعد النقد حقها فى فحص هذه الأحكام. فالنقد ليس مهارة علمية تجريبية خالصة، وإنما هو مهارة ذوقية راقية دعامتها

الأولى فى الذوق السليم، وحصانتها فى القاعدة المختبرة. وهذان المبدآن هما فعالية القراءة الواعية للأدب". وهذه النظرية، حقيقة، من أهم النظريات – من وجهة نظرى – لأنها لم تغفل جانب الذوق السليم والدربة والمران، وكأن القارئ المتخصص الذى هو فى مثل هذه الحالة الناقد قد أصبحت لديه مهارة وقدرة على معرفة النص الجيد، وذلك مثل الصائغ الذى يكتشف الذهب الحقيقى من الذهب المغشوش، ثم تأتى بعد ذلك مرحلة الفحص الدقيق لإثبات لماذا كان هذا النص جيدًا، ولماذا كان غيره لا تتحقق فيه الشروط الفنية المطلوبة. وأعتقد أن أديبنا الكبير يحيى حقى كان يتمتع بذائقة أدبية رائعة ومهارة فنية. وقد ساعده ذلك كثيرًا فى الدخول إلى عالم النقد، حيث قدم نقدات لأعماله ذاتها، مثلما قدم نقدات لأعمال الآخرين، وفضلاً عن ذلك كانت إدارته لمجلة "المجلة" من أخصب الفترات النقدية فى تاريخنا الأدبى المعاصر، لأن الكاتب الكبير الناضج المحترم يضيف دائمًا أما الصغار فإنهم لا يمتلكون إلا القدرة على التشويه والتزييف.

ويروى لنا يحيى حقى فى كتاب "كناسة الدكان" أنه أسهم بقدر لا بأس به – هكذا يتواضع – فى النقد والدراسات الأدبية – ويدلل على ذلك بكتابه "فجر القصة المصرية" الذى كتبه – حسبما يقول – بأسلوب درامى يجمع بين الحقائق العلمية والتشويق القصصى، واهتم فيه بإبراز المفارقات التى تثير السخرية كقوله عن الدكتور محمد حسين هيكل حينما نشر روايته "زينب" بتوقيع "مصرى فلاح": "إنى لم أر رجلاً مثله يتنكر حين يتشرف". كذلك يدلل يحيى حقى على إسهامه فى النقد بكتابه "خطوات فى النقد". وهذا الكتاب يدل على اتصاله منذ وقت مبكر بالحركة الأدبية فى مصر على الرغم من بعده المادى عنها – هكذا يقول – وهذا الكتاب يضم مقالات عن مسرحية "مصرع كليوباترا" لأحمد شوقى، و"أهل الكهف" لتوفيق الحكيم "وديوان أحمد رامى"، وأعمال لإحسان عبد القدوس، ومحمد عبد الحليم عبد الله، ومسرح الريحانى، وغيرهم، إضافة إلى كتاب أجانب مثل المقال المعنون "تولستوى وتورجنيف وكيف تخاصما". وبالكتاب دراسات عن كُتاب عرب مثل المجموعة القصيرة "فى المقهى" للكاتب الجزائرى محمد ديب. بل إن هناك دراسة عنوانها "الأغنية جديرة بالدراسة الأدبية" قال فى أولها: "من أمانىَّ أيضًا أن لا يغفل

النقد الأدبى عندنا أو يتعالى عن هذا النوع من فنون القول، الذى نجعله يقف - رغم خيلائه لاعتزازه بحب الجماهير - وقفة التابع المتواضع المقصى فى طرف الحاشية المحيطة بعرش يعتقده الأدب الرسمى".

ولا أريد أن أتوقف كثيرًا عند كتاب "خطوات فى النقد" لأنتقل إلى كتاب آخر صدر فى أعماله الكاملة تحت عنوان "هذا الشعر". وقد كان هذا الكتاب مفاجأة مدهشة لى، إذ وجدته يدخل إلى الشعر من خلال قصة أو حكاية. وهذا شىء فى رأيى مهم جدًا لأنه يقدم لنا صورة من صورة نقد الشعر ينفرد بها يحيى حقى، وهى صورة ممتعة، مشوقة، فيها طرافة وتنطلق من ذوق أدبى مرهف وثقافة موسوعية. فى هذا الكتاب دراسات عن المتنبى، وشوقى أمير الشعراء، ومراثى شوقى، ورباعيات صلاح جاهين، وإقبال وخواطره الطيارى، وغالب شاعر الهند وغير ذلك. وبالطبع لا أستطيع التوقف عند كل هذه الأبحاث، ومن ثم سوف أختار نموذجًا واحدًا عن أبى فراس الحمدانى وأبى الطيب المتنبى جاء فى دراسة - فى أول الكتاب- تحت عنوان "حتى أنت يا سيف الدولة؟". تقوم الدراسة على الحكاية المعروفة عن أن أبا فراس جن يومًا من شدة الحقد على المتنبى فدخل على سيف الدولة وقال له: إن هذا المتشدق، كثير الإدلال عليك، وأنت تعطيه كل سنة ثلاثة آلاف دينار عن ثلاث قصائد، ويمكن أن تفرق مائتى دينار على عشرين شاعرًا يأتونك بما هو خير من شعره". وقيل إن سيف الدولة تأثر من هذا الكلام وأعرض عن المتنبى، فكتب المتنبى قصيدته المشهورة فى العتاب على سيف الدولة، ومطلعها: "واحر قلباه ممن قلبه شبم"، ثم دخل على سيف الدولة لينشدها فى حضور جمع كبير ونفر من صغار الشعراء وكانت القصيدة تتضمن أبياتًا كثيرة تعكس اعتزاز المتنبى بنفسه وشعره، مثل قوله:

سيَعلمُ الجمعُ ممَّن ضمَّ مجلِسُنا بِأنَّنى خيرُ من تَسعى بِهِ قَدمُ

أنَا الذى نظر الأعمَى إلى أدبِى وأسمعَتْ كلِمَاتى مَن به صممُ

وقد اتهمه عندئذ أبو فراس بأنه سرق هذين البيتين من شاعر آخر، وهو اتهام باطل، لأنه ما أبعد الفرق بين بيتى المتنبى والبيتين اللذين ذكرهما أبو فراس.

ويقال إن أبا فراس هزأ بالمتنبى ورفض تكبره وإدلاله على الأمير، بل إنه هـول من ذلك. وكل هذا أدى بسيف الدولة إلى أن تناول محبرة كانت بين يديه وقذف بها فى وجه المتنبى.

أخذ يحيى حقى هذه الحكاية، واستأنس بكلمة القيصر حين رأى صديقه الحميم بروتوس ينضم إلى بقية المتآمرين ضده فقال له: حتى أنت يا بروتوس؟!. أيضًا يحيى حقى جعل عنوان كلمته: حتى أنت يا سيف الدولة؟! ثم تحدث عن حبه لأبى فراس واهتمامه بشعره، وذكر أبياتا من قصيدته المعروفة "أراك عصى الدمع"، وأبياتا أخرى من قصيدته التى كتبها فى سجنه عن نوح الحمامة، وعلق على ذلك بقوله: "وأجمل الشعر العربى القديم عندى هو الذى يبدأ بمناجاة الطير، وهى كثيرة فى قصائدهم، بل إن العرب جعلوا للهديل "رب الحمام" أسطورة لعلى أقصها عليك فى فرصة أخرى ".

ومما يهمنا فى هذا المقال الممتع ليحيى حقى شيئان، أولهما تلك الصورة الدقيقة التى رسمها للمتنبى، ثانيهما رؤيته النقدية النافذة فيما يتعلق بشعر المدح عند شاعر العرب الأكبر كما أسماه بحق إميليو جارثيا جوميث شيخ المستعربين الإسبان. يقول يحيى حقى: "الصورة الوحيدة المرتسمة فى ذهنى للمتنبى هى صورته وهو ممتطٍ جوادًا عربيًا أصيلاً ضامرًا، له جسد فتاة رشيقة ممشوقة، على جبينه هلال، نضر طيب الرائحة إذا عرق، تتمثل الكبرياء كلها فى فتحة منخريه، وميل رقبته، نظرته بالليل تنفذ كالنار، له وجه حلو يعشق ويليق للمس باليد والتقبيل بالفم.. والمتنبى فوقه منتصب القامة، مرفوع الرأس، لا ينحنى ظهره، يهتز بحركة رتيبة فى خط عمودى لا أفقى، وهذه الهزة تعبر عن فروسية الراكب واعتزازه بنفسه.. إلخ". إنها صورة فيها دقة، وحسن تذوق للشعر، وبصر به، ومعرفة بالشخصية، وإدراك واع للشروط والظروف التاريخية التى عاشها الشاعر وكيف جاء شعره تعبيرًا عن كل هذا. ويحيى حقى حقيقة ناقد بالفطرة والموهبة والذوق والدربة، وقد ساعده على ذلك ثقافة واسعة، ومعرفة متعمقة بالتراث العربى وبالثقافة العالمية.

فيما يتعلق بالجانب الآخر نجد يحيى حقى يتحدث عن المتنبى بين خصومه ومحبيه. فخصومه – وما أكثرهم – كانوا يتهمونه بأنه صعلوك شحاذ، يمدح الأمراء ليأكل على موائدهم ويتلقى إحسانهم بتقبيل اليد، وهو إلى ذلك صعلوك متكبر يثير السخرية، فقر وعنطزة، ينطبق عليه المثل القائل: حسنة وأنا سيدك. لم يعش يحيى حقى ليقرأ ما جاء في كتاب الدكتور عبد الله الغذامى فى النقد الثقافى من أن المتنبى لم يكن إلا شحاذًا كبيرًا وأنه وأمثاله من الشعراء المادحين هم صناع الطاغية فى تراثنا العربى. يحيى حقى – على العكس من ذلك – رأى أن المتنبى كان يحمل بين جنبيه نفس ملك من الملوك. فالشعر الذى قاله لا يمكن أن يصدر من نفس خسيسة. أما مدائحه فى سيف الدولة – وهى قمة شعره – فكانت فى الواقع إشادة بنموذج البطل العربى لا كما هو كائن فحسب، بل كما ينبغى أن يكون. وشعر المتنبى كان من أهم أسلحة المعركة ضد الروم، كان بمثابة راية ترفع للمثل العربية العليا، وتتجمع حولها القوى. وقد أخبرنا يحيى حقى أن قلبه كان فيه وسواس بأن المتنبى كان يتمنى أن يكون قائد جيش يحرر به بلاد العرب من الغزو الأجنبى. وإلا فما معنى هذه الأبيات التى جاءت فى قصيدته التى وصف بها طريقه من مصر إلى الكوفة:

لتَعلَم مِصرُ ومن بالعراق ... ومَن بالعوَاصِم أنّى الفتَى
وأنّى وفَيْتُ وأنّى أبيتُ ... وأنى عتَوْتَ علَى من عتَى

يحيى حقى والمسكوت عنه فى القراءة التاريخية

سيد عشماوى

لم يكن يحيى حقى مؤرخًا بالمعنى العلمى التقليدى للكلمة، بل كتب تاريخًا فنيا من خلال ما كتبه أساسًا من ذكريات، وانطباعات، وقراءات متعددة، كانت مدينة القاهرة بؤرة لاهتمامه، جاس شوارعها وحواريها وأزقتها، خالط أولاد البلد، صغار التجار وأصحاب المقاهى "ما شاء الله" بائعة الطعمية، الأسطى حسن الحلاق، بائع السميط والدقة، بائع العرقسوس، الخباز، الخراط، ولأنه قد ولد عام ١٩٠٥ «بحارة الميضة» خلف مسجد السيدة زينب، فقد ظل هذا الحى الشعبى بمجاذيبه من الدراويش وبجموع الشحاذين وغيرهم مصدر إلهام له خصوصًا فى رائدته "قنديل أم هاشم".

اهتم يحيى بقراءة التاريخ، وعنى بتقديم دراسات تاريخية فى الحقب المتوالية. قدم لنا "صفحات من تاريخ مصر" واهتم بصفة خاصة بتاريخها الحديث وتابع نتاج المدرسة المادية التاريخية فى مصر والتى كان قطبها المؤرخ الراحل الدكتور محمد أنيس، ووجه انتقادات لها تمثلت أساسًا فى قضيتى المصطلحات والمفاهيم والتى كان يرى أنها لا بد أن تستمد من واقعنا نحن، وقضية التعميم فى الأحكام التاريخية بمخاطرها وبخاصة أن الوثائق لم تكتمل بعد، ولأنه - أى حقى - رأى أن كتابة التاريخ قد ركزت على تاريخ النخب السياسية، تاريخ القسم، بحيث إنها نادرًا ما تطرقت إلى تاريخ بسطاء الناس العاديين الذين يقبعون فى سفوح المجتمعات. فقد اهتم بهم بعد أن تجاهلتهم الكتابات التاريخية التقليدية، قدم مادة ثرية لمن يطمح فى فتح ميادين جديدة فى البحث التاريخى، وكانت ذكرياته من الشرائح السفلى من البناء الاجتماعى، أشبه بصرخة ودعوة لكتابة تاريخ مضاد للتاريخ الرسمى، كتب تاريخًا من أسفل بحماس نادر لا نجده فى أدبيات التاريخ

الأكاديمى، لأشياء عاصرها قبل أن تندثر من الذاكرة التاريخية الجمعية، كان شاهد عيان لمجموعة من الأحداث والوقائع، يستطيع أى مؤرخ أن يستفيد منها مع مجموعة الضوابط التى وضعها يحيى حقى للكتابة التاريخية، فتح آفاقًا جديدة لدراسة التاريخ الاجتماعى، ونبه إلى أهمية المنهج العلمى بعيدًا عن النقل الآلى الميكانيكى للنظرية دون مراعاة خصوصية التطور، أرخ للبدايات الأولى لـ "فجر القصة المصرية " جعل للفكاهة والضحك تاريخًا وبخاصة فى كتابه "فى محراب الفن" ووضع سيد درويش فى ظل سياق عصره، فى مؤلفه "تعال معى إلى الكونسير.. مع الكاريكاتير فى موسيقى سيد درويش"، حيث نظر إليه ليس كظاهرة فذة أو منفصلة أو طارئة عن سياق ثورة ١٩١٩، بل قارنه بظواهر أخرى مماثلة فى الفنون: الرسم، الأدب، النحت، الموسيقى، الكاريكاتير، بحيث يمكن مقارنته بمحمود مختار فى النحت وبيرم التونسى فى الأداب الشعبى ومحمود طاهر لاشين فى القصة القصيرة.

كتب فى سيرته الذاتية "لم أعرف كاتبًا أو مؤرخًا استطاع أن يصور روح الشعب المصرى مثله – أى الجبرتى – ومنذ ذلك الحين وأنا شديد الاتصال الروحى بالجبرتى"، وعندما نشر عدة مقالات عن "الدعابة فى المجتمع المصرى" كان الجبرتى مصدره فيها، نشرها فى جريدة "البلاغ" كان توقيعه عبد الرحمن بن حسن.

الجبرتى تملك "حبى وإعجابى وعلى تثبيت الاعتزاز ببلدى فى قلبى" ووصفه حقى بقوله كذلك "مؤرخ مصر العظيم" عندما تحدث عن أهمية يوم ٥ ديسمبر ١٨٩٨، يوم ذهاب الجبرتى إلى المجمع العلمى الفرنسى، وكان الجبرتى بالنسبة له "خفيف الظل مستنيرًا متقبلاً للجديد ويملك بلاغة النكتة أو القفشة المصرية" (مجيد طوبيا: عطر القناديل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٥، ص ٤٤).

قراءة يحيى حقى للتاريخ قراءة تأولية تتجاوز الوقائع التاريخية السردية لتصل إلى آفاق الدلالة والإيحاء والحس بمدى قدرة هذه الأحداث على التأثير على

مجرى تطور المجتمع، كان حديثه عن الجبرتي ١٨٩٨، وعن ثورة ١٩١٩ نماذج على ذلك، أعطى الأحداث معنى ودلالة، كانت قراءته نقدية تحاول أن تقدم التاريخ من وجهة نظر المقهورين، تقويمه لثورة ١٩١٩، ثورة شعب، الفلاحون وقودها، لولاهم لما اشتعلت هذا الاشتعال (صفحات من تاريخ مصر، من ٢١٦)، أعلت كتاباته من الحس النقدى للباحثين فى التاريخ خاصة والقراء عامة، وكما ألمحت من قبل ذلك فى نقده لمدرسة التفسير المادى للتاريخ، عندما دعا إلى ضرورة صياغة مصطلحات مستمدة من مفاهيم واقعنا نحن، وتساءل هل لدينا إقطاع وبورجوازية وأرستقراطية بمفهوم المدرسة المادية؟!! ووقف بالمرصاد ضد تعميم الحكم التاريخى خاصة واللوحة لم تكتمل بعد فى ظل غياب الوثائق!!. قراءة التاريخ والوعى به والكتابة عن التاريخ كانت تستدعى من يحيى النفاذ إلى روح المدينة القاهرية، ومعرفة سر طبائعها ووصف ألوانها وروائحها، فى أثناء إقامته الطويلة فى أوروبا، كان أكثر ما يحن إليه فى مصر هو أحياؤها الشعبية القديمة التى كان يسمع فى أزقتها كلمات مثل "أجرنها" و "يا دلعدى" ويعايش تلك "الروح الشعبية الحلوة الصابرة" التى حاول تصويرها فى "قنديل أم هاشم" اعترف بتأثير حى السيدة زينب على حياته وعلى تكوينه النفسى والفنى، وهو كما يقول فى "خليها على الله" [العدد ١٤٥ من سلسلة كتب للجميع، مطابع شركة الإعلانات الشرقية، القاهرة ١٩٥٩، من ٢٠] منذ صغره كان يتتبع الأسماء الغريبة لحارات مصر: "حارة اللى كفر"، "السكر والليمون"، "الزير المعلق"، "بين القصرين"، "درب الأغوات"، "حارة الودع". سحر اسم حارة السكر والليمون وجعله يزداد حبًا لأولاد البلد واستلطافا لروحهم المرحة وفكاهاتهم الرقيقة وإعجابًا بإنسانيتهم"، وكان يفتخر دائما بأنه "ابن بلد" مصفى، وذلك رغم أصوله العرقية التركية التى نوه بها أكمل الدين أوغلو رئيس المؤتمر الإسلامى، عندما نشر دراسته الضخمة الموثقة حول تراث الأتراك فى مصر.

إن حديث يحيى حقى عن كونه "ابن بلد" جاء ليؤكد قيمة الانتماء والولاء للوطن المصرى، والإيماء بقدرة مصر على الامتصاص والاستيعاب بحيث لا يستطيع الأجنبى الفكاك منها – على حد قوله – أعلن يحيى بأعلى صوته "ولذلك

لو عصروني في معصرة قصب فلن تخرج منى نقطة تركية فأنا مصرى مائة فى المائة".

ما يؤكد ذلك قدرته الفنية على الاقتراب أكثر من الواقع الموضوعى التاريخى الاجتماعى وتصويره لشخصيات نمطية فى ظل أوضاعها التاريخية. هذا الواقع التاريخى هو الذى استمد منه عمله الفنى الروائى والقصصى، وبل ومقالاته النقدية مادته، وكما قلت هو لا يقدم لنا تاريخاً تقليديًا كما يفعل البعض بطريقة سردية هبولية ولا يستهدف لنا تقديم بحث تاريخى على النمط الأكاديمى، بل قدم لنا معرفة تاريخية دالة وصادقة من أعماق النفس، عميقة، وبخاصة من خلال تصويره لجماعات مهمشة معشوأة، لا يستطيع أحيانًا المؤرخ التقليدى المحترف أن يقدمها خصوصًا وهو الرابض فى برجه العاجى المتعالى على الأصاغر، فيحيى حقى يرتبط بالشخصيات ارتباطًا عضويًا، ومن هنا تنبع قدرته على التحليل الدقيق لطبيعة المكان، الحى الشعبى بؤرته المركزية، بشكل مذهل، نجيب محفوظ أديب نوبل كان يقف أحيانًا عند حدود سطح الأحداث، كما أبان فى "القاهرة الجديدة" و"الثلاثية" بينما حقى يتغلغل فى الأعماق بدقة شديدة مثلما كان يتحدث يوسف وهبى ونجيب الريحانى عن عالم الفقراء، لقد تحدث رئيس الديوان الملكى أحمد حسنين باشا إلى يحيى حقى، "إيه ده يا يحيى.. مش لاقى غير الفقرا تكتب عنهم، يا أخى شوف نجيب الريحانى عنده الفقرا ياكلوا فجل بيكرعوا تفاح!!".

والحى الذى تحدث عنه حقى له خصوصية، ارتبط سكانه بكثير من المقامات لأولياء الله الصالحين، وبخاصة مثلث السيدة زينب، "أم هاشم – أم العواجز" والسيدة سكينة والسيدة رقية. ويمتد إلى السيدة نفيسة "نفيسة العلم" هذا الحى الذى ألهم يوسف السباعى كتابة رائعته "من أبو الريش إلى جنينة ناميش"، هو بؤرة مصغرة لألوان الطيف الاجتماعى الأكابر والأصاغر، والأعالى والأسافل، الخاصة والعامة، وفى أسفل السلم الاجتماعى فئات مهمشة حيث تتردد نداءات الباعة الجائلين، ومرثيات الندب، وكلمات الردح والتشليق، معجم وقاموس من الألفاظ العامية المكتمل لكل معانى الحياة المعيشة، والتى ارتبطت بحى السيدة

"أم الشموع القايدة" وبزن العيال، "وآه يا زين العابـدين" آه يـا ورد مفـتح جـوة البساتين" حى ارتبط بوجود الشيخ طنطاوى جوهرى والشيخ محمد رفعت صـاحب الصوت الملائكى.

أعمال يحيى حقى ذات الدلالة التاريخية استمدها من هذا الواقع حتى عناوين قصصه القصيرة استمدها من كنايات ومأثورات عامية مثل "مولـد بـلا حمـص" و"ريان يا فجل"، فى "خليها على الله" صور صادقة للمساجد، الحارات، المجرمين، الإصلاحيات، السماسرة، النصب، مدرسة الحمير، البيطرة، الثأر، الدجالين، بائعات الهوى، السوق السوداء، الخمارة، وفاء النيل، وفى "صفحات من تـاريخ مـصر" حديث شائق عن الأسواق الشعبية: سوق العصر، السبارسجية، سوق الكانتو، سوق الخيل، الخردجية... إلخ.

ولأنه يعتبر نفسه ابن بلد، فقد قدم لنا وصـفًا رائعًـا لظـرف "أولاد البلـد" وحنانهم وميلهم إلى الصحبة والأخوة، يتحدث عنهم فى "الفـراش الـشاغر" عـن خلقهم، خلق ابن البلد من ميل – يمتزج بدمه – إلى الصحبة والأنس وسـط شِـلل وحلقات تخلق من لا شيء جوًا من الطرب والسرور يتحدث عـنهم فـى "عـشق الكلمة" عن وصفاتهم حتى فى الأكل عن "المفتقة" الموصوفة للسمنة، عـن حميـر أولاد البلد الفارهة القوية التى تمشى مشية الرهوان حيث يتحلى الحـى – بوشـمة فضية براقة تهتز فوق صدره. ولبعض هذه الحمير أحجبة تقى شر العين، لجامهـا مشدود شكيمته تكاد تمزق شدقى الحمار، وينسكب منها رغوة بيـضاء متماسـكة كغزل البنات.

اختار يحيى لعناوين كتبه تدل على مدى تأثره بأولاد البلد "خليها علـى الله"، "كناسة الدكان"، "صح النوم"، "يا ليل يا عين" حديثه عن مختـار المثـال والـروح المصرية المحبة للسخرية، وعن سيد درويش وقدرته على تحويـل الغنـاء مـن التطريب إلى التعبير حيث أقام ألحانه للأغانى الجماعية على الرسم الكاريكاتيرى، ثم حديثه عن شكوكو المنولوجست ورباعيات صلاح جاهين هو فى الأساس حديث عن "ابن البلد".

بقوة واقتدار تحدث يحيى: هنا كل بائع جوال مطـرب عبقـرى، والنـداء موروث من جدود الجدود. ما هو بتاجر، بل شاعر يغازل بضاعته، فكيف بـه إذا غازل حبيبته.. ربما كان أخيب!!.. كل حى بلدى له كودية وفتوة.. هنا كأنما كـل بطن تود أن ترقص، رجالاً ونساء وأطفالا.. هنا البرقع الأسـود والقـصبة علـى الأنف، والملاية اللف تضم الصبا والدلال والتعرض والصد. هنا مواطن ابن البلد، رتق مثاقب الحضارات ظرفه ولطفه، وتعاقب الزعقـة والكرشـة تحـت أسـوار القلعة.. سن نكتته سن السكين والمقص (يحيى حقى: المؤلفات، يا ليـل يـا عـين الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٦، ص ٥٦).

ولأنه فنان مؤرخ فقد اهتم بتقديم شخصيات مجسدة، حية تؤثر وتتأثر بالواقع الاجتماعى، تعمل، تتحرك، تحب، تكره، تفعل الخير، ترتكب الشر، استعان يحيـى من خلال تعاطفه مع الإنسان المصرى البسيط المهموم بمشاكله، بالحوار العـامى، بالتعبيرات الشعبية، بالسخرية والتهكم، بالدعابة، بالمفارقات، خصوصًا عن قـراءة "خليها على الله"، "قنديل أم هاشم"، " أم العواجز" وفى "يا ليل يا عين"، يتعرض لما هو مسكوت عنه أحيانًا فى الكتابة التاريخية، أو ما يمكن أن يعتبـر مـن ضـمن المحرمات Tabo فى الواقع الاجتماعى تتصارع المتناقضات وتتـصالح، وتبـدو الحقيقة جلية محسوسة معيشة أن تاريخ مصر الاجتماعى أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين كانت هناك مداعبات جنسية فى الشوارع الشعبية، فى زفـة الخليفة، ممارسات "على كاكا" و"والفار" وفى هذا المجال يقدم لنا يحيى حقى معرفة تاريخية أكثر دلالة وصدقًا مما تقدمه أو تتجاهله كتابات تاريخية باهتة، انظر إليـه فى "يا ليل يا عين": "فى لحظات الانفعالات الجماعية، تطالب الغريـزة الجنـسية بحقها فى السفور والاستعلاء، ولعل هذه الموالد سلالة أعياد دينية كان المعبود فيها هو رب الإخصاب" يتذكر يحيى حقى ولم يكن قد تجاوز الثامنة، وقد خـرج بعـد الغروب يتفرج على الزينة فى ميدان السيدة زينب، ليلة مولد النبى وجد لمـة مـن رجال ونساء بملايات لف، قد تجمعت رءوسهم فى دائرة، وانحنت تتفـرج علـى شىء فى يد البائع، نزل ووقف أمام منصة وسط ضحكاتهم، كان يعرض لعبة مـن

الحلاوة تمثل سريرًا مزينًا بستائر من الورق الملون، فوقه عريس عار يعانق عروسته العارية ليلة الدخلة، وكان البائع يحرك العريس بأصابعه، وإذا هو يتحرك فيبتعد عن عروسته ثم يعود فيشتبك بها.

هذا نمط من أنماط ما هو مسكوت عنه، يقدم لنا يحيى حقى من خلال البحث عن جوهر الفصل الاجتماعى، الروابط الاجتماعية والأخلاقية عملاً وسلوكًا، يحاول إعادة اكتشاف وأشكال الوعى والمشاعر والقناعات والطموحات والمعايير والقيم السائدة، هو لا يغرق فى رصد الظواهر السطحية، بل يحاول أن يتوغل فى جوهر هذه الظواهر التى لها قوانين فى الوجود والتطور والمشروطة بالزمان والمكان، ولكل زمان أذان"!!

فى "خليها على الله" يتحدث يحيى عن البغاء، عن بائعات الهوى. عن السبارسجية، عن ماسحى الأحذية عن الدجالين والمنجمين، عن القهوجى الخمار "قهوة ديمترى" عن "السيرك الشعبى، عن الخمارة، النصابين المجرمين، عن عالم اللصوص وعالم الغجر كما عرضها فى "دماء وطين"، عن "الصعايدة، " و"يا باجور الساعة اتناشر يا مجبل ع الصعيد" عن "الفلاحين" فى "صح النوم" عن الخدم وكورس الراقصين وباعة اليانصيب، عن الباعة الجائلين بعضهم يحمل على رأسه بضاعة وينادى فى الطرقات "يا جابر" أنه بائع لحمة الرأس (كناسة الدكان) عن البائع الذى يقفز من ترام إلى ترام حاملاً دبابيس وإبر مواقد الغاز ومشابك الغسيل، عن نداءات الباعة "الفجل ورور – الجرجير مال، زرع العصارى يا فجل الحزمة بمليم!!" عن بائعة الطعمية والبصارة، الطرشجية، عن الشحاذين. "ومدرسة الشحاذة" عن المعممين والمطربشين "الأفندية"، عن الحوذية، عن بائع العرقسوس الذى يعتبره سوليست مصر الأول وبائع معسلة يا بطاطا، عن السكارى والنشالين، عن الدراويش الملتفين حول المقام بنداءاتهم وغنائهم عن المؤذنين وأصوات الأذان، وخطباء المساجد وعالم المقرئين والمنشدين: الصبيتة"، والتى أوردها فى رائعته النصية القصيرة "نهاية الشيخ مصطفى" عام ١٩٢٧

هذه الأنماط البشرية "أشكال وألوان"، هى التى تحدث عنها يحيى حقى فى زمانه والتى ما زالت حتى الآن، رغم تباعد الزمان والمكان، تؤثر فى حاضرنا، ذلك أن أعماله لم تنقض أهميتها بتغير عصره، هذا الاقتراب التاريخى الفنى لما هو دال، هذا النزول إلى تاريخ المجتمع ومعرفة ثوابته ومتغيراته هى صرخة ودعوة لكتابة تاريخ مضاء للتاريخ الرسمى ويكفى يحيى حقى أنه كتب بحماس نادر لأشياء عاصرها قبل أن تندثر بحيث يكاد يكون امتدادًا حقيقيًا لسلسلة من المؤرخين المصريين المحدثين الذين حاولوا إيجاد صيغة مواءمة بين التاريخ العلم والتاريخ الفن، وكان على رأس هؤلاء عبد الرحمن الجبرتى!!

لفت يحيى حقى أذهاننا نحن المهتمين بقراءة تاريخ مصر الاجتماعى إلى ضرورة نشر وقائع الحياة المصرية وفضح زيف خيوط العلاقات الاجتماعية أحيانا، بل والتصدى للكثير من التفاصيل المسكوت عنها والتى تنتج دائما حالة من الارتباك المزمن الذى تعانى منه الحياة المصرية الاجتماعية الإنسانية.

يحيى حقى ناقدًا

يحيى حقى يكنس دكانه

عبد الرحمن أبو عوف

يحيى حقى ناقدًا:

إلى بجانب الإنجاز الهام والباهر والرائد الذى حققه ــ يحيى حقــى ــ فــى إبداع القصة القصيرة والرواية القصيرة، وتقنين شكلها ومعمارها الفنى وإعطائهــا مذاقًا مصريًا دافئًا فى مضامينها وخطابها المصرى الإنسانى.. فقد كان ليحيى حقى مساهمات نقدية جديرة بالدراسة والتأمل وبحث سماتها النظرية والتطبيقية، فيحيــى حقى كاتب يتمتع بثقافة شمولية فى فنــون الأدب والفــن التــشكيلى والموســيقى والمسرح والسينما.. أهلته ليقدم نوعًا من النقد الجمالى الذوقى التأثرى الذى يجــدد مفاهيمنا ورؤيتنا لمعنى الفن والأدب وعلاقتهما بالواقع..

أولاً – سمات رؤيته ومنهجه النقدى:

يعفينا ــ يحيى حقى ــ من تحديد رؤيته ومنهجه النقدى فيقول فــى مقدمــة كتابه «خطوات فى النقد»: «لا أنكر أننى لم أخرج عن دائرة النقد التأثرى.. فليس فى كلامى ذكر للمذاهب، ولعل السبب أننى لم ألتحــق بكليــة آداب فــى إحــدى الجامعات.. لأدرس النقد دراسة منهجية تاريخية»، غير أنه لا يقف عنــد حــدود التذوق التأثرى بل يهتم بالدلالة الاجتماعية فيقول فى كتابــه (عطــر الأحبــاب): «يدفعنى مزاج فطرت عليه إلى أن يكون من أحب مطالبى مــن العمــل الأدبــى الانتفاع بثمرتين غير مألوفتين تجد فيهما نفسى راحتها ومتعتها وغذاءها المفضل: الأولى هى الدلالة على مزاج المؤلف» ويقول: «من أجل هذا أحب متى فرغت من تقييم الأثر الأدبى طبقًا لقواعد النقد المتعارف عليها اليوم أن أتجاوز قيمته الجمالية أو الفنية الحرفية إلى دلالته الاجتماعية.. أحب أن أتجاوزها أيضًا إلى تأمل وجــه

المؤلف الذى لا أجده فى الفنون الشعبية، وجه الفرد الذى أمدنى بغذاء للعقل والروح، أن همى الأكبر أن أتصل به وجدانيًا، أن أطل من خلال الكتاب على أسرار قلبه وجمجمته وأتعرف طبعه ومزاجه واعتداله وانحرافه، وقصده وحيلته».

ولا يخرج هذا النوع من النقد عن مذهب النقد الانطباعى التأثرى الجمالى المعروف سلفًا وهو من نوع النقد أقرب إلى مزاج المبدعين.. غير أن ـــ يحيى حقى ـــ يكسبه بخبراته الإبداعية وذوقه الرفيع بعضا من التأملات والنزعات الخصوصية التى تعكس موقفه كمبدع من وظيفة وجدوى النقد.

يقول ـــ يحيى حقى ـــ فى (عطر الأحباب): «أما نفع مثل هذا النقد فإنى من المؤمنين أن معرفة النفس تدعيم لا زلزال، فأحسب أنه ينفع المؤلف لأنه يعينه على إدراك تكوينه الفنى كما تنعكس صورته من خلال كتابه عند الباحث عن هذا التكوين، وحتى لو بقيت لدى شبهة بأن مثل هذا النقد قد يضر المؤلف لأنه يعينه على إدراكه للعقد النفسية سيكون قاضيًا عليها شافيًا له منها، قاضيًا بالتالى على حفزها له على الإنتاج فى المنهج الذى أتيح ويسر له وجاء موافقًا لطبعه حتى لو صدق هذا فإنى برىء من نية الإفساد لأننى أعتقد أن المؤلف معتد دائمًا بنفسه، لا يقرأ النقد، وإذا قرأه لا يتأثر به، وحتى لو قرأ وتأثر لا يمتنع عليه أن يقيم توازنًا جديدًا».

والعبارات الأخيرة تكشف عن تعقد وتناقضات نظرة ـــ يحيى حقى ـــ لعملية وجدوى النقد الأدبى والفنى، فهو يتعالى عليه ويشجب أثره وفائدته للمبدع، ولعل هذا الموقف سيكشف عن مدى الأحكام النسبية والذاتية التى خضعت لها تقييمات ـــ يحيى حقى ـــ للأعمال الأدبية التى اختارها وتعرض لدراستها ونقدها، وهذا مما سينكشف عنه فى تتبع الجانب التطبيقى من نقد ـــ يحيى حقى ـــ..

أما القضية النقدية الأسلوبية التى اعتنقها ودعا لها بإلحاح ووعى ـــ يحيى حقى ـــ فهى تبشيره بحاجتنا إلى أسلوب جديد وقد تبلورت فى محاضراته التى ألقاها فى جامعة دمشق فى عام ١٩٥٩.

يقول: «القضية التى أريد أن أعرضها عليكم هى أننا فيما أعتقد لن نصل إلى إنتاج أدب نجد فيه نحن أنفسنا أولا مقنعًا لنا، ثم يصلح ثانيًا للترجمة والنقل إلى الثقافة الدولية إلا إذا تخلصنا مما أحس به فى أساليبنا من عيبين كبيرين: الميوعة والسطحية، لنعتنق بدلاً منهما التحديد أو الحتمية والعمق، أما اشتراط صفة الصدق لهذا الأدب فأمر مسلم به». ويستعرض ــ يحيى حقى ــ أمراض السجع والأسلوب الزخرفى والمحسنات والمترادفات التى تميع المعنى وتعمل على ترهل الفكر وسذاجته ليقول: «والخلاصة أنه على الرغم من أننا نصرف كل حياتنا فى صراع دائم مع الدلالات ويندر أن يسيطر إنسان على دلالات كل ألفاظ اللغة ــ بل يكاد يكون هذا مستحيلاً ــ أنادى بضرورة السيطرة على الألفاظ وتحديدها، وعن طريق هذا التحديد وهذه الحتمية والعوامل الأخرى التى ذكرتها تصل إلى العمق، أن تحديد اللفظ هو بذاته تحديد لطرائف التفكير، فإن الإنسان يفكر بواسطة الألفاظ، بدليل اهتزاز حبال الصوت عند التفكير، وهى حلقة مفرغة، كلما نحدد الفكر بفضل تحديد اللفظ، نحدد اللفظ بفضل تحديد الفكر».

ولا جدال أن تحديد وعلمية الأسلوب، يساعدان على إنشاء بناء سردى فى القصة والرواية غير أنها جانب إجرائى وعنصر واحد من تكوين أسلوبى يدخل فى جملة من العناصر لم يتوقف عندها ــ يحيى حقى ــ كالتحليل النفسى والزمنية فى العمل القصصى ووحدة الموضوع والتركيز الدرامى ورسم الأبعاد الخارجية والداخلية للشخصية، وتحديد الضمير للراوى ووراء كل ذلك وجهة النظر الفلسفية والفكرية لتراجيديا وملهاة الحياة البشرية والموقف السياسى للكاتب.

ورغم ذلك فيحيى حقى يقترب نوعًا من اهتمامات أدركها كبار نقاد الأدب.. ولعلنا نتوقف هنا عند ما قاله الناقد الروسى (ميخائيل بختين) فى كتابه (الكلمة فى الرواية).

يقول (بختين): لقد أضفت الاتجاهات المختلفة فى فلسفة اللغة والألسنية والأسلوبية فى الحقب المختلفة (وباتصال وثيق مع الأساليب الشعرية والأيديولوجية المختلفة المشخصة لهذه الحقب) ظلالا وفروقًا مختلفة على مفاهيم «نظام اللغة»

و(القول المونولوجى) و(الفرد المتكلم) إلا أن مضمونها الأساسى ظل ثابتًا، وقد تحدد هذا المضمون الأساسى بالمصائر الاجتماعية التاريخية المحددة للغات الأوروبية وبمصائر الكلمة الأيديولوجية وبالمهام التاريخية الخاصة التى تعتمد على الكلمة الأيديولوجية التى تحلها فى دوائر اجتماعية معينة وفى مراحل معينة من تطورها».

غير أن ـ يحيى حقى ـ توقف عند الجانب البلاغى ولم يصل إلى ظلال الأسلوب ودلالته الأيديولوجية والطبقية فى جدل العملية الاجتماعية.

ثانيًا – الجانب التطبيقى للنقد عند يحيى حقى:

١- خطوات فى النقد.

٢- فجر القصة المصرية.

٣- عطر الأحباب.

٤- أنشودة البساطة.

٥- هذا الشعر.

٦- عشق الكلمة.

٧- هموم ثقافية.

"فى كتاب فجر القصة المصرية" أرخ "يحيى حقى" من وجهة نظره لنشأة القصة القصيرة المصرية فى أوائل هذا القرن.. وعرض للإرهصات الأولى لها فى شكل اللوحات والصور الفلمية وتوقف كثيرًا عند المدرسة الحديثة ومجلتها الفجر التى أسسها "أحمد خيرى سعيد" عقب ثورة ١٩١٩ وهى التى مصرت القصة القصيرة وكان أعلامها محمد تيمور وعيسى وشحاتة عبيد، وطاهر لاشين وحسين فوزى وحسن محمود ويحيى حقى، وحسم المؤلف الخلاف النقدى والتاريخى حول نشأة القصة المصرية.

فقال إنها نشأة متأثرة بالأدب الغربى والقصة الأوروبيــة، ويتوقــف عنــد (زينب) لهيكل فى ١٩١٤ كبداية للرواية وعند توفيق الحكيم.. يتوقف يحيى حقــى فيرى أن مرحلة تأثر القصة المصرية بالغرب انتهت بظهور توفيق الحكيم.. فلقــد أصبح مفهومًا بفضله أن الأدب ليس هواية بل تخصص علمــى يحتــاج بجانــب الموهبة إلى دراسة منهجية وأنه هم الكاتب.. لا هم له ســواه، وكانــت القــصص الأولى لتوفيق الحكيم مؤذنة بانتهاء عهد الرواية والاقتباس والشكوك وابتداء عهــد ارتفاع القصة من مجال الوجدان وحده إلى مجال الوجدان والفكــر معًــا، ومــن السطحية إلى العمق ومن الرجل إلى الإنسان ومن الــوطن إلــى العــالم وتحــول الأسلوب من الشكل إلى الجوهر وجماله مستمد من نصاعة الفكرة وحدها.

ولكن الغريب أن "يحيى حقى" أهمل جهود المازنى فــى تحــولات القــصة القصيرة المصرية وما إضافة من أسلوب سلس وتــصوير حــى متــدفق للواقــع المصرى والإنسانى وحس السخرية والتشاؤم اللذين تميزت بهما مجموعاته: خيوط العنكبوت وصندوق الدنيا..إلخ.

ومن أكبر نقائض رؤية "يحيى حقى" رغم رؤيتــه العلميــة لهــذا التــأريخ القصصى قوله: (فلا أعرف فى تاريخ مصر الحديث يومًا يفوق فى نحسه يــوم أن ولى محمد على ظهره للأزهر، وقد يقال يومًا ولى الأزهر ظهره لمحمد علــى، لا أحب أن أسأل هنا من منهما المسئول، ولكن كان من جرائر هذه القطيعة أن العلــم القادم من أوروبا لم يدخل.. كما كان ينبغى ضمن الأزهر وينبــت فيــه، ويتــأقلم ويتطور منه وينتفع بهذه الأدمغة الجبارة التى يجود بها صعيد مصر، إذن لأصــبح تيار الثقافة واحدا لا اثنين، وهذا الموقف يغفل مدى الإسهام الذى أحدثــه التعــرف على فكر وعلم وثقافة أوروبا من تطوير أدبنا الحديث والتعــرف علــى الأشــكال الأدبية الحديثة فى وقت كانت الثقافة الأزهريــة تعــانى مــن الجمــود والــشكلية والاستغراق فى المتون والحواشى.. والكتب الصفراء.

وسوف نتوقف عند أهم القضايا النقدية التى عالجها "يحيى حقى" فنجد فــى كتابه (عطر الأحباب) دراسة طويلة ملتوية مكتوبة بدهاء عن نجيب محفوظ بعنوان

(الاستاتيكية والديناميكية فى أدب نجيب محفوظ) يعمم أحكامه النقدية على مرحلة الواقعية النقدية عند نجيب محفوظ فى كل من زقاق المدق، وخان الخليلى وثلاثية بين القصرين بأنها تخضع للنمط الاستاتيكى.. فهنا البناء متماسك أسسه غائرة فى الأرض مستندة إلى علم وفهم ودراسة عناوين القصص كلها أسماء لأماكن هى خريطة القاهرة، والرواية منقسمة إلى فصول، هى الأخرى متساوية الحجم.. والزمن نتيجة حائط وهناك خط أفقى... وهو يرد هذا البناء إلى أن مزج الكاتب ينجو من خوض المعارك عدته التأمل بلا انفعال أو ثورة فهو يضع حجرًا على حجر «بصبر» كأنه مهندس معمارى.

لقد توقف "يحيى حقى" عند حدود الشكل وأغفل النفس الملحمى والرؤية الفكرية لتداخل وتوازى مصائر الشخصيات مع الأحداث التاريخية التى التقطها بواقعية نقدية نجيب محفوظ فى تصوير جزئيات وصور حياة القاهرة فى نصف قرن مقدمًا بحثًا بالصورة والرمز لجدل الصراعات الطبقية من وجهة نظر التأريخ لأسرة تاجر من الطبقة المتوسطة الصغيرة عبر أجيالها.. ولم يدرك دلالة معنى الزمن وفلسفة نجيب محفوظ عن ملهاة وتراجيديا الحياة المصرية من الموت والميلاد وإغراءات الفتنة والجنس والعقل والجنون وكل ذلك فى رصد التحولات السياسية.. بدلاً من كل هذا الثراء الإنسانى والفنى أغفل "يحيى حقى" هذه الحياة الصاخبة وتوقف عند تقسيمات المعمار الفنى الجدلى عند نجيب محفوظ وأطلق عليه ما يسمى بالاستاتيكية مغفلا الدرامية والتدفق والنهرية المنسابة فى العمل الروائى.

فى حين اعتبر رواية (اللص والكلاب) نموذجًا للنمط الديناميكى الذى يعكس وهج معركة.. فهى فى اعتقاده عمل وليد خوض معركة ومعاناة نفسية ومشاركة فى الأحداث.. ومرة أخرى يستغرق "يحيى حقى" فى أقاليم الشكل المركز وخلط الأزمنة والاقتصاد فى اللغة والتجرد من التفصيلات الثانوية مغفلا الدلالة الفكرية والاجتماعية لنقد نجيب محفوظ لانحرافات ثورة يوليو وتركيزه على خيانة المبادئ والتقاطه نموذج حادثة السفاح لكى يحذر من الطريق القومى التى بدأت تسلكه

البيروقراطية والانتهازية والمنتفعون بالثورة على حساب الشعب، غير أنه أدرك التوازى والتقابل بين نموذج المتصوف والابتهال العينى عند الشيخ المتصور ونور (المومس) الفاضلة.. فقد أدرك "يحيى حقى" اضطرب (سعيد مهران) بين قطبين ثابتين.. شيخ ثباته ناجم عن تصوفه وفتاة مومس ثباتها من البذل بالتضحية والوفاء بالحب والحنان...

إن "يحيى حقى" فى تعميماته النقدية لم يدرك أن الموضوع عند نجيب محفوظ مجدد الشكل وهو فى كلا النمطين والنهجين الروائيين يحتفظ برؤيته الواقعية التى تلتقط الجوهرى من السطحى والشمولى من الجزئى لأنه كاتب ذو رؤية واقعية ملحمية.

والقضية الأخرى التى نتوقف عندها هى نقد (يحيى حقى) لأهل الكهف لتوفيق الحكيم.. فى دراسة نشرت بمجلة الحديث.. حلب عام ١٩٣٤ وجمعت فى كتابه (خطوات فى النقد)...

ويأخذ يحيى حقى على توفيق الحكيم نزعة التصوف.. ويقول: «هل لنزاعات التصوف محل فى مصر.. إنها فى ميدان قتال مادى يستلزم منها أقصى الجهاد وسلاحها فيه اعتداد بالنفس والتسامى بها والشعور بقيمة هذا الشعب المظلوم المردوم فى الطين، قد يكون التصوف مفهومًا فى إنجلترا وفرنسا ـ فمن ورائه جيوش وأساطيل تحمى الكرامة ولكنه غير مفهوم فى مصر وهى على ما هى من ضعف ـ فقصة (أهل الكهف) خطرة على شبابنا لأنها تزيح أبصارهم عن هذه الحقائق». ويهاجم أيضًا رواية (عودة الروح) فيقول: (ثم فى القصة عيبان جوهريان لا أدرى كيف غفل عنهما الأستاذ، فى الخاتمة يريد أن يجمع بين الروح والجسد، بين المعنى والرمز، بين السر والتفسير ويريد أن يلمسنا جسد مصر تتمشى فيه الحياة من جديد أو على الأقل يرف من فوقه أمل الحكيم».

إن يحيى حقى فى نقده لأهل الكهف أغفل أنها أول نص مسرحى مكتوب وقابل للقراءة فى أدب المسرح العربى وأنها تقوم على رؤية لمعنى الصراع الدرامى فى مصر وهو الصراع مع الزمن بعكس صراع التراجيديا الإغريقية مع

القدر ثم إنها مشاركة ووعى لتوفيق الحكيم لقضية مطروحة فى عصره وهى الصراع بين القديم والحديث. ولقد انتصر توفيق الحكيم للحديث فألزم أهل الكهف العودة إلى الكهف لأنهم لا يصلحون للحياة فى عصر آخر أحدث منهم.

أما (عودة الروح) وبعكس ما رأى ـ يحيى حقى ـ فهى فى اعتقادى بداية الرواية المصرية الحديثة التى لمست حقيقة جوهر الشخصية المصرية، إن بعث مصر وثورة ١٩ ورموزها للمعبود سعد زغلول هو بعث لأسطورة أوزوريس وما فيها من توافق بين حياة أسرة مصرية فى حى شعبى وبين الأسطورة، وحب الجميع لسنية رمز مصر بداية لقيام رواية مصرية تعتمد أساطير الشعب المصرى وتغنى أنشودة مصر التى ترفض الاستسلام وتهب وتبعث وتتجدد رغم كل المحن وهذا هو قدر مصر وسر حيويتها التى لمسها الحكيم.

إننا نلاحظ نوعًا من صراع الموهبة بين رؤى يحيى حقى لكل من نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم.. فثمة إسقاط لأحكام شخصية وتعسف فى الأحكام يجافى حقيقة الإضافة التى جعلت من نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم يصلان للشعب المصرى ربما أكثر من يحيى حقى.

أما كتابه "هذا الشعر" فهو كتاب جدير بالاهتمام، لأنه تعرض لدراسة رباعيات صلاح جاهين، وأحمد شوقى، وإقبال، وغالب شاعر الهند العظيم.

ويرى الدكتور محمد مندور فى كتابه (النقد والنقاد المعاصرون) أن ولع يحيى حقى بتفاصيل التعبيرات الشعرية الجميلة عند شوقى يصرفه عن النظر فى النواحى الدرامية، عند نقده لمسرحية (مصرع كليوباترة) سنة ١٩٣٠، بل يوقعه فى خطأ لا شك فيه عندما يزعم أن شوقى حقق فى هذه المسرحية هدفه من الإشادة بالقومية المصرية فيقول: (لست أعرف غير هذه القضية كتابا أو قصيدا أو نشيدًا وطنيًا يسمو بالقومية المصرية ويزيل الشكوك التى تساور النفوس الضعيفة نحوها فيبعثها من جديد نفوسًا مصرية تدين بحب مصر)، فهذا رأى لا يمكن أن يستقر عليه ناقد نظر إلى المسرحية ككل وحلل فى نفسه الأثر العام الذى أحدثته فيها وهو أثر لا يوحى لنا من قريب أو من بعيد بأنه قد نجح فى حملنا على العطف

والتعاطف مع كليوباترة كملكة لمصر وأكبر الظن أنه لو عمد يحيى حقى إلى تحليل شخصية كليوباترة فى هذه المسرحية بدلاً من أن يقف عند شخصيات ثانوية كشخصيات المضحك أنثو والكاهن أنوبيس لانتهى إلى نفس الرأى الذى نقول به).

ورغم بصيرة يحيى حقى وطبعه النقدى الجمالى فقد أخفق فى اختيار بعض نماذج الأجيال الجديدة من الكتاب فتوقف بالدراسة والاحتفال بكتاب غير موهوبين ولم يقدموا عطاء مبتكرًا بدليل توقفهم واختفائهم نذكر منهم محمد سالم، حمدى أبو الشيخ، يوسف عسكر نحاس، والفقاعة القصصية إسماعيل ولى الدين وسمير ندا.. فى حين أهمل الكتاب الموهوبين الذين أثبتوا وجودًا أو تحقيقًا للقصة القصيرة الحديثة ومنهم محمد البساطى وإبراهيم أصلان وجمال الغيطانى ومحمد مستجاب وأحمد الشيخ.

إننا نتساءل عن إهمال يحيى حقى لهؤلاء الكتاب رغم معايشته لهم ونشره أعمالهم فى مجلة المجلة... أليس هذا دليلاً على التواء مواقفه النقدية، وعدم صدورها عن موقف موضوعى.. ثم أين يوسف إدريس وما أحدثه فى القصة القصيرة المصرية من ثورة، من نقد يحيى حقى.. إننا لا نجد كلمة واحدة ليحيى حقى عن إبداع يوسف إدريس، وهذا يشكل علامة استفهام.

فى حين يحتفل بكاتب ليس له ثقل قصصى كنعيم عطية، ولعل ذلك ما جعل محمد مندور يقول عنه: «وعلى أية حال فأنا لا أستطيع أن أزعم أن يحيى حقى ناقد موضوعى أو أيديولوجى أو ناقد تطور من المنهج الجمالى إلى غيره».

ويبقى من يحيى حقى أن نشير إلى اهتمامه بفنون التشكيل والعمارة والنحت والموسيقى والرقص الشعبى.

إن كتبه فى (محراب الفن)، و(تعال إلى الكونسير)، و(ياليل يا عين) تشهد للرجل بثقافة موسيقية وتشكيلية راقية ذات عمق وثراء ورؤية حضارية، هى نتيجة معاناة وتأمل فى هذه الفنون السمعية والبصرية.

يقول يحيى حقى: «أحسبنى عندك من هذا الصنف من الناس الذى يعبر إلى الفن عن طريق الفنان الإنسان، عشقه للموسيقى وللتصوير هو عشقه لكبار الملحنين والمصورين. إنه يرفض المدرسة التى تطالب بالفصل بين العمل وصاحبه تقول لك: تأمل اللوحة أو اسمع اللحن ولا شأن لك بشيء غيره، إنه كيان مستقل بذاته، إن سألتنى أن أعرفك فلن تكون إجابتى إلا أنه هو ما هو، إنه من شخوص عالم الفن لا عالم الأحياء».

هذه كلمات رجل مرهف الحس عميق الذوق شكلت مساهمته الإبداعية والنقدية، رغم ملاحظتنا مرحلة مضيئة من عمر الأدب والفن فى مصر ستظل منارة مضيئة لجيلنا.

يحيى حقى يكنس دكانه:

صدر المجلد الثامن والعشرون والأخير من الأعمال الكاملة لفنان القصة القصيرة المصرية يحيى حقى – بعنوان موحٍ بالدلالة – (كناسة الدكان).

وقبل أن نتأمل وندرس ونحلل ما احتواه من خواطر وتأملات وذكريات وانطباعات غاية فى السمو والرقى الفكرى والجمالى.. يجب أن نذكر بالتقدير والاحترام والجهد الأصيل الذى قام به الناقد (فؤاد دوارة) فى جمع وترتيب مقالات (يحيى حقى) التى نشرها فى عديد من المجلات والجرائد – أبرزها جريدتا التعاون، والمساء – فأنقذ بذلك من الضياع جهدًا خلاقًا ورؤى غنية شاملة وموسوعية لكاتب كبير متواضع آثر أن ينشر فى جرائد متواضعة، وأثبت خصوبة إبداع وإنجاز (يحيى حقى) الذى طالما اتهم بأنه كاتب مقل.

ولقد أجمع النقاد بكل اتجاهاتهم ومدارسهم على أن المرحلة القصصية الباهرة التى أحدثها وقدمها (يحيى حقى) فى عمر قصتنا الحديثة ومجلة الفجر لناظرها (أحمد خيرى سعيد) وكان مع محمد تيمور وطاهر لاشين، وعيسى عبيد، وحسين فوزى، وحسن محمود، البداية والأصل لخلق وإبداع قصة قصيرة مصرية موضوعًا وأسلوبًا تحقق شروط فنية شكل القصة القصيرة، فن تصوير اللحظة

العابرة والنقطة على منحنى الطريق، وبأسلوب مركز مكثف قريب من الصورة الشعرية وببناء تشكيلى يستوعب فنون الموسيقى والتصوير والعمارة أكد إبداعهم أنهم أدركوا أن القصة القصيرة تشبه حبة الرمل التى فيها عناصر الشمس وقطرة الماء التى تحتوى عناصر المحيط والنغمة التى تشمل العزف السيمفونى.

وكما كتب (يحيى حقى) عن دورهم فى تطوير قصتنا المصرية فى سيرته الذاتية (أشجان عضو منتسب) قائلاً: "كان علينا فى فن القصة أن نفك مخالب شيخ عنيد شحيح حريص على ماله أشد الحرص، تشتد قبضته على أسلوب المقامات، أسلوب الوعظ والإرشاد والخطابة، أسلوب الزخارف والبهرجة اللفظية والمترادفات، أسلوب المقدمات الطويلة والخواتيم الرامية إلى مصمصة من الشفاه، أسلوب الواوات والفاءات والثُمات والبذلكات والرغمذلكات، والبيدانات واللاسيمّات. أسلوب الحدوتة التى يقصد بها التسلية، كنا نريد أن ننزع من قبضة هذا الشيخ أسلوبًا يصلح للقصة الحديثة كما وردت لنا من أوروبا.شرقها وغربها (ولا أتحول عن اعتقادى بأن كل تطور أدبى هو فى المقام الأول تطور أسلوب) كان علينا أن نضرب على يد من يحكى لنا قضية جنائية، ويقول اكتبوها قصة جميلة حقًا، ونقول له القصة شىء مختلف أشد الاختلاف، وكان علينا آخر الأمر أن نقبل ادعاء إنسان ما أن له الحق فى إعادة صياغة الواقع).

ويصعب هنا الإلمام بكل اللحظات الإنسانية الدافئة التى اختارتها عدسته الحادة وتغلغلت فى أعماقها، ونشعر بالحيرة وسط عديد من نماذجه المقطرة من حيوات بسيطة حالمة مسحوقة فى دوامة الصراع اليومى، لقد عالجت هذه الموهبة المنهومة، بالحياة قضايا الجنس والموت والانسحاق والتمرد والأمل، وأحالت على مستوى الصورة المجازية كل تمزقات الوجدان المصرى فى صراعه الأخلاقى والاجتماعى.

إن مهارات – يحيى حقى – رغم قلتها وتذبذبها بين الواقعية والصوفية بين اللقطة الحساسة المرهفة واختزال الواقع وصدقه، كل ذلك يغرينا بدراسة قصصية

غير أننا هنا نتأمل وندرس بعضًا من مقالاته التي جمعها في كتبه وأبرزها أخيرًا ما جاء في كتابه العذب (كناسة الدكان).

ودكان – يحيى حقي – يحتوى العديد من الكنوز والجواهر والعقيق هي نظرات وتأملات وانطباعات واختيارات فنان عميق الحس الإنساني والأخلاقي ونافذ البصيرة ورحب الأفق يقول: "لا قياس عندى لعمرى إلا بهذه اللحظات القليلة النادرة التي نبض فيها عرق من روحي معتزًا بجذب قدسي عند التقائي بالفن، متلقيًا ومعبرًا، قمة هذا الجذل عند التقائي بالشعر والموسيقى – على قدم المساواة – ثم النحت، ثم التصوير ثم العمارة، لست أدرى أين أضع بينها لقائي برشاقة الإنسان في فن الباليه، ويعلو كل هذا جذل اللقاء بفن أعظم وأجل، فن الطبيعة وجمالها. لو أفضت فيه لاحتجت أن أكتب مجلدًا ضخمًا، لحظات قليلة نادرة، ولكني عرفت بفضلها طعم السعادة وحمدت ربي عليها حمدًا طويلاً (لا ينقطع).

* * *

وجولتنا في الدكان تشمل قسمين:

١ – من عالم الطفولة.

٢ – في دروب الحياة.

ولنبدأ بعالم الطفولة وسحره وغموضه حيث تتجسد الصور والذكريات وتتداعى الإحساسات الأولى عن دهشة وبكورة اللقاء الأول مع الحياة، شقشقة الفجر ودنيا المسموعات لا المرئيات حيث تسمع بالليل لدقة نبوت الخفير على الأرض، توحي وتثير المخاوف عن القوى الشريرة المبهمة التي تتربص في الظلام، الجن والعفاريت والست المزيرة والبغلة التي تصطنع الوداعة وتستدرجك لتركبها فإذا تحامقت ونسيت المواعظ علت بك درجة درجة حتى تبلغ عنان السماء، فأنت في خطر أن تدوخ فتهوى إلى الأرض ويندق عنقك، ولكن مهلاً

مهلاً، كل هذه المخاوف ستزول وسيأتى الفجر وسيأتى صوت المؤذن فيحس الإنسان أنه فى حوزة رب قدير رحيم، ثم يأتى صوت الديك كأنه يقول اصبح يا نايم، هذه الذكريات ليست غريبة عن نشأة يحيى حقى حيث يقول:

(ولدت بحارة الميضة وراء مقام حى السيدة زينب فى بيت ضئيل من أملاك وزارة الأوقاف، ورغم أننا غادرنا حى السيدة وأنا لا أزال طفلاً صغيرًا، فهيهات أن أنسى تأثيره على حياتى وتكوينى النفسى والفنى، فما زلت إلى اليوم أعيش مع الست (ما شاء الله) بائعة الطعمية والأسطى حسن حلاق الحى، وبائع الدقة – ومع جموع الشحاذين والدراويش الملتفين حول مقام (الست)).

وكم كان (يحيى حقى) صادقًا فى قوله عن تأثير حى السيدة زينب فى تكوينه الفكرى والفنى، فقد تحقق فى درته القصصية (قنديل أم هاشم) روعة الصراع بين العلم والدين وجسد هذه الأزمة فى نفس وعقل ووجدان عمه إسماعيل وثورته على عشيرته وطقوسها الغبية، ورمزها علاج عيون (فاطمة) بزيت القنديل، وكان هذا الصراع بلورة لصراع الشرق والغرب.. علم أوروبا وبدائية وتخلف حياة الشرق، غير أنه حقق الصلح فى النهاية بين الأضداد عندما اكتشف أن مصر لا ترفض العلم إذا نبع من "خصوصياتها الحضارية وطبيعة ووداعة وأصالة شعبها، كذلك تحقق هذا التأثير فى القصص العذبة الحية الواقعية عن حياة وبيئة حى السيدة زينب فى مجموعته القصصية (أم العواجز).

ويحيى حقى يؤكد أيضًا أننا نفقد بتجاوز مرحلة الطفولة إحساسًا غريبًا لذيذًا ومخيفًا فى آن واحد – بأن وراء عالم الواقع الذى نعيشه عالمًا مبهمًا يحيط بنا، ويتدخل فى حياتنا ويخاطبنا صراحة أحيانًا، أنها خسارة جسيمة لأننا نهبط من الروعة والدهشة والاهتزاز النفسى إلى وجود رتيب وطمأنينة تافهة مقامة على مسلمات اصطلحنا عليها وقلما نناقشها وإن بقى صوت ضئيل جدًا يهمس لنا بخفوت أن لا ضمان بأنها غير زائفة.

ولعل الموت... وعبثه... والشعور بقسوة العدم هى أخطر اختبارات الطفولة، ولقد عانى – يحيى حقى – بشاعتها عند رؤيته حادث مصرع زميل فى

المدرسة الابتدائية صدمه الترام وهو يصور عبثية هذه اللحظة فى صورة غاية فى الإعجاز (أول مرة شهدت فيها إنسانًا يحتضر أمامى.. يكاد فمى يلمس فمه من فرط انحنائى فوقه. أطل على تلك اللحظة المذهلة التى تقلب الحياة فجأة إلى الموت والـ (أنا) فيمن يلفظ آخر أنفاسه إلى (هو) أبدية تنقل بقية الوجود إلى عدم، الحركة إلى جمود). تعدد تعبير متجدد إلى شلل قناع على وجه، هل يريد أن يقول لنا شيئًا؟ هيهات له ولنا لغته ليست لغتنا، انتهت الصلة بيننا بلا عودة تنقل بتة واحدة منطق جميع الفلاسفة فى عقد صلح بيننا وبين الكون إلى لغز مستبد لا يعرف مخلوق سره). ويقول أيضًا: (فأريد لى كذلك أن يكون أول موت أشهده هو موت يعد أبدع مثال على أن الذى يربط الإنسان بالحياة إنما هو شعرة أوهى من خيط العنكبوت... ها هى ذى تنقطع صدفة ومن حيث لا تنتظر وضد كل منطق وحسبان وتقدير كأن السخف صفة لا تعرفها الحياة وحدها أحيانًا بل يعرفها الموت أيضًا أحيانًا، والسخف يليق بالحياة اللعوب ولكنه لا يليق بالموت الجليل... من أجل هذا زاد ذهولى ضعفين).

إن هذه الرؤية المتعلقة بالجزئيات التى لا ينضب معينها عند (يحيى حقى) قد كشفت عمقًا آخر للحياة ومستوى أبعد لم يكن قد اكتشف، مستوى للانطباع فيه قيمة تفوق قيمة الأسباب والحقائق الموضوعية... ولسنا نستطيع أن نحكم عليه بتحويله إلى محاولة جمالية محض، ترى أيهما أقرب إلى الحقيقة؟ التمثل العادى المعقول للأشياء التى تشكل حياتنا العامة وانطباعاتنا الأولى قبل أن تتحول إلى كسر عام.... هذه الإحساسات الفجة السخيفة الباعثة على الدوار الملون غير المتميزة كغبار الزمن، التى تكون العنصر الأولى لحياتنا الواعية، لقد اعتدنا أن نكبت هذه الإحساسات ونعطيها شكلاً عقليًا إلا فى حالة الطفولة والحلم والتحليل النفسى.

ونتوقف فى دكان يحيى حقى عند قسم بعنوان (فى دروب الحياة) فتبهرنا خلاصة وزبدة حكمة الحياة وثمرة العمر الطويل وجماع الدروس المستخلصة من

خبرة وتجربة إبداع عمرها خمسون عامًا متقلة بالدراسة والقراءة والوظيفة في السلك الدبوماسى والسفر والكتابة وزيارة المتاحف والآثار.

وفى مقالة "مذكرات فنان غشيم فى الكار" يتحدث يحيى حقى بكبرياء عن لقائه بأوروبا قائلاً: "شتان فى الرحلة إلى روما بين رجل يجيئها من الشمال ومعه تركة قليلة من مخلفات همجية قبائل الفاندال والفيونيون والفايكنج وأحزابهم، وبين رجل يجيئها من الجنوب، هو من أبناء الشرق فى جعبته كنز ثمين من حضارة كانت لا تقل عن حضارة أوروبا، ومن ثقافة، إن اختلفت عن ثقافتها لا تقل عنها شمولاً ولا قدرة على التملك وعلى إثارة الإعجاب والولاء، ومع ذلك لم أجهل أننى قادم من بلد متخلف، سبقه الزمن شوطًا طويلاً، فكان من الواجب على أن أجرى لألحقه، حتى إذا ساويته استطعت أن أنفصل وأشق طريقى مستقلاً عنه وإذا أخذت منه سأعلم أننى سأعطيه المقابل، هذا صوت رواد النهضة الحديثة فى فكرنا وأدبنا وفننا ينضاف إلى الكتيبة النبيلة رفاعة الطهطاوى، ولطفى السيد، وطه حسين، وتوفيق الحكيم، ومختار، وسيد درويش... الذين شقوا، لنا الطريق الذى يجب علينا أن نستكمله وهو الإضافة إلى ثقافة وأدب وفن العصر أمامهم، فقد عانوا من دوامة اللحاق بتطور حضارة أوروبا وتخلفنا عنها طويلاً اللهم إلا أنهم يعزوننا دائمًا بأننا دائمًا ورثة حضارة علمت الإنسان أصول المعرفة والتمدين والتحضر...

... ولنسمع صوت الحكمة والتجربة والحصافة فى مقالة (لقاء الحياة) فى لحظات التحول من الصبا إلى الشباب حيث يبدأ الإنسان ليستفيق للقاء الحياة ويتأمل وجوه الناس ويتساءل أين طبعه من طبائعهم، هذه المحاولة للاندماج فى المجتمع تستحق أن توصف بأنها عصبية لأنها تجرى فى سراديب النفس وسط أسرار ووراثات مجهولة، وغالبًا بلا وعى بها، ودون إرشاد من أحد وبلا سند من التجربة، ومع ذلك فسيطغى أثر هذه الفترة القصيرة العابرة على بقية العمر كله، ومع ذلك اللقاء يتخلف فى ذاكرة يحيى حقى إحساس أمض قلبه حينئذ بأن الناس ينقسمون إلى ثلاثة أنماط.

نمط تتمثل له الحياة فى صورة قنيصة ممتعة ماكرة لا تؤخذ مواجهة دون رضا منها واستسلام ولا تؤخذ غلابًا. وفى وضح النهار، وإنما تؤخذ بالالتفاف من ورائها بالحيلة، والمؤامرة، والنمط الثانى عنه بأن الحياة عملية نصب كبيرة، إنها مسرحية عالمية: وراء الستار تيه وبلا حدود أو معالم، ليس به ساعة تدق، وفيه حشد من المخاليق الغلابة، كلهم سواء فى المنشأ والمصير، وأمام الستار حيز محدود مكانا وزمانا، هذا يقوم بدور الملك، وهذا بدور الخادم، هذا هو الضاحك وهذا هو الباكى، أبطال وكومبارس، ولكن كل هذا لعب فى لعب ونصب فى نصب، وعما قليل سيسدل الستار ويبتلع التيه كل الممثلين، فإذا هم من جديد جملة من المخاليق الغلابة كلهم سواء فى المنشأ والمصير ولا يكفى هذا اللعب، بل المسرحية ذاتها غير مفهومة لا معنى ولا فرضا ومع ذلك لا ينقطع تمثيلها ليلة بعد أخرى وتقابل بالتصفيق والصفير معًا.

والنمط الثالث عنده أن الحياة حيوان ضخم، وأنه هو وليدها حيوان مثلها، هى أكل وشرب وتناسل، كل متعة أخرى إذا لم ترتد إلى لذة حسية فهى هراء.

ويقول يحيى حقى عن هذه الأنماط: "تبينت هذه الأنماط انقبض قلبى، أحسست أنها تخدعنى عن الحياة، كنت واثقًا أن الحياة فى حد ذاتها متعة، ليس كمثلها متعة، لو أردت تعلم هذه المتعة فينبغى لى أن أتبين أنها أكبر نعم الله سبحانه وتعالى علىّ وأن ألقاها رافع الرأس وجهًا لوجه، لقاء حبيب بحبيب وتمنيت لو أصبح شاعرًا يتغنى بالحياة وما ألذ أحلام الشباب".

أطال الله عمر موهبة كاتبنا يحيى حقى... ومتعنا بفنه وحكمته وأخلاقه التى هى خلاصة حكمة وأخلاق شعبنا البسيط النبيل فى زمن التدنى والتراجع الذى نعيشه.

قراءة فى السيرة الذاتية ليحيى حقى

"خليها على الله " و"كناسة الدكان"

عزة بدر

"صرخة فى واد!"... هكذا أراد يحيى حقى أن يعبر فى كلمات ثلاث عن سيرته الذاتية والتى يمكن أن نعتبرها من جزأين: الأول هو كتابه "خليها على الله"، والثانى هو كتابه "كناسة الدكان"، فهو يقول: "ربما اشتقت إلى الشعور حين تقدم بى العمر بأن تمضى سيرتى كلها ملخصة فى ثلاث كلمات "صرخة فى واد" فالغالب أنى تعبت من التستر أو قل مللته لطول صحبته فكشفت عن نفسى فإذا بى على غير ما أنتظر أقع فى متاعب عجيبة لا قبل لى بها بحيث أصبحت أترحم على أيام أسمائى المستعارة فقد كنت بها أكثر سعادة(١).

فلماذا لجأ يحيى حقى إلى أسمائه المستعارة فى الكشف عن ذاته ودخيلة نفسه فسمى نفسه مرة "لبيب" على اسم صديق له يحبه وتلميح من بعيد على أنه يفهم بالإشارة!، ومرة بإمضاء "قصير" مبالغة فى السخرية بنفسه وإن أضمر أملاً فى أن يفسرها بعض القراء بأنها تجديد لذكرى "قصير" داهية العرب الذى قال فى قصة "الزباء": "لو كان يطاع لقصير أمر"، ومرة بإمضاء عبد الرحمن بن حسن حين كنت أهيم بالجبرتى، ومرة بإمضاء "عابر سبيل"، أو "شاكر فضل الله"، و"أبو نهى"، أو يكتفى بالحرف الأول من اسمه أو يشتط فى إرهاق أصفار المطبعة فيتبع حرف الياء بسطر يكاد يكون كاملاً من نقط متتالية!، لماذا كان هذا التخفى؟ وما هى تلك الأسرار التى حاول يحيى حقى أن يخفيها من دخائل نفسه الثرية الغنية بكل ما هو جدير بحياة إنسانية حافلة وحيوية وموارة بالحركة والحياة؟!... يسبر يحيى حقى أعماق نفسه فيصرح قائلاً "لا أجهل أن كل إفضاء بأسرار النفس لا يبرأ من ضعف وسخف واشتهاء ذليل لصب الهموم على رأس المستمع ولا يسلم من رغبة مريضة فى لفت الأنظار ولو بالتعرى، وطلب تبرير النقيصة إلى استجداء الثناء عليها باعتبارها مظهرًا لإرادة مستقلة تأبى التقيد بسلاسل قافلة الأسرى الطائعين.

ويشتهي يحيى حقي بالفعل أن يبوح ويتحرر من التستر فيقول تحت عنوان: " اعترافات ومضايقات": "نشأت في عصر كان يحب الاعترافات، ومن أوائل الكتب التي قرأتها في صباي بالإنجليزية "اعترافات آكل أفيون"، وبالعربية "اعترافات عربجي حنطور"، "واعترافات مومس"!، ولا أدري تعليلاً لاختفاء هذا اللون من الكتب في الوقت الحاضر وربما كانت القصة هي التي قتلته أو لعله لقي مصرعه على يد باب "اسألوني" في الصحف والمجلات" وإني أتمنى أن أبعث هذا اللون من قبره وأضع كتابًا بعنوان "اعترافات قصص" يكون هذا المقال أول فصوله(٢).

لماذا التخفي وراء الأسماء المستعارة؟

ويوغل يحيى حقي في شرح دخيلة نفسه تجاه تستره عن القراء بأسماء مستعارة فيقول: "فعلت هذا لأني كنت أؤمن في تلك العهود كلها أن الكاتب يكفيه أن يقتحم رأيه على قرائه فينبغي أن يتورع بعدئذ من أن يقحم عليهم نفسه فوق البيعة أو لعلني توهمت أن وراء التستر حرية تتيح لي أن أخوض كما أشاء في سيرة أصدقائي أو أنبش عن زنابير دون أن يسيح دمي سمها إن شئت تواضعًا – كما أزعم – وسمها إن شئت جبنًا وقلة وثوق بالنفس ولكن الحقيقة أيضًا أنني كنت أشتهي تذوق لذة عجيبة أن أكون في مجتمع من الناس، آمل أن يكون بينهم واحد وحيد على الأقل قد قرأ ماكتتب فيثير الحديث حوله ومن لا يعلمون أنني أنا المجرم أو البطل فيفتحون باب قلوبهم على مصراعيه وأستمع إلى رأي صريح بلا مجاملة فإن كان مدحًا أرضاني مرتين وإن كان ذما جعلت أذنًا من طين وأذنًا من عجين وكفى الله المؤمنين شر القتال.

ثم يقول يحيى حقي ساخرًا: "والغريب أنني رغم طول تلهفي على نوال هذه اللذة لم أظفر بها مرة واحدة، الظاهر أنني كنت أخالط ناسًا لا يقرءون أو يقرءون كل شيء إلا ما أكتب أو أنني أكتب في صحف ومجلات بلغ من عار بوارها أن أصبحت سرية!"(٣).

ويسترسل يحيى حقى في الكشف عن هذا التستر الذى أضناه حتـى فـى كتابة قصصه فيقول: "حتى فكرت أن أعدل إلى كتابة قصص تدور علـى ألـسنة الحيوان تقليدًا لكليلة ودمنة وحتى لو فعلت هذا لما سلمت فيما أظن من إنسان يعلن أنى قصدته حين وصفت "الثور" "شتربة"!، أو حتى يبرز له من يقول: "ألا تـستحى أن تصفنى بهذا الوصف القبيح وتشنع بى علنا؟، خلق الله كلهم بين يـديك فلمـاذا جاءت قرعتك علىّ؟، هل أنت قصصى أم جاسوس أم بطـل عـالمى فـى الغيبة؟!" (٤).

ثم يخلص الفنان داخل يحيى حقى فيعترف قائلاً: "إن ارضاء الناس جميعًا من رابع المستحيلات يأتى قبل الغول والعنقاء والخل الوفى"!

إذن سيغامر يحيى حقى ويضطر اضطرارًا إلـى كتابـة سـيرته الذاتيـة ويعترف هو بمشقة ذلك فيقول تحت عنوان: "أشجان عضو منتسب": "مطلوب منى أن أكتب هنا سيرتى الذاتية.. التحدث عن النفس!، يا له من لذة ساحرة تواضـعها زائف، ياله من ملل فظيع يستحب معه الانتحار!".

ثم يصف كاتبنا مراحل كتابته لسيرته الذاتية فيـصوغها ببـساطة "أنـت معذور إذا حكمت أننى لكى أكتبها قد تزينت وجلست أمام مرآة أتغزل، ولكن شـيئًا من هذا لم يحدث. أنقذتنى حيلة بسيطة التجأت إلى مقص قطع لـى فقـرات مـن أحاديث عديدة ظهرت لى فى الصحف والمجلات ولصقت بعـضها إلـى بعـض مضيفًا هنا، منقحًا هناك، وصورتى فى هذه الأحاديث مأخوذة خطفًا – أحيانًا وأنـا فى مباذلى – فهى أصدق وهكذا، أبرأت ذمتى منك وزيادة، ولكـن هـذه الـسيرة ستقيس عمرى بالسنين والأيام وما هو بالقليل، طظ، لا قياس عندى لعمرى إلا بهذه اللحظات القليلة النادرة التى نبض فيها عرق من روحى معتزًا بجذل قدسـى عنـد التقائى بالفن متلقيًا ومعبرًا عن قمة هذا الجذل عند التقائى بالشعر والموسيقى على قدم المساواة ثم النحت ثم التصوير ثم العمارة، لست أدرى أين أضع بينهـا لقـائى برشاقة الإنسان فى فن الباليه.

وهنا يحيلنا يحيى حقى إلى جوهر هذه السيرة.. تلك اللحظات القليلة النادرة التى تعانق فيها كيانه الإنسانى مع عالم الفنون وجمال الطبيعة إذ يعلو كل هذا جذل اللقاء بفن أعظم وأجل: فن الطبيعة وجمالها، لو أفضت فيه لاحتجت أن أكتب مجلدًا ضخمًا.. لحظات قليلة نادرة ولكنى عرفت بفضلها طعم السعادة وحمدت ربى عليها حمدًا طويلاً لا ينقطع ولا ولوج إلى ساحة السعادة - فى اعتقادى - إلا من أحد أبواب ثلاثة: الإيمان والفن والحب ولا شيء يشع بها مثل الخشوع الذى أراه فى المعابد، وإذا كان الحب هو أكثرها التصاقًا بالصلصال والحمأ المسنون وبالزمان والمكان والصدف فإنه شرط ارتفاع الإنسان عن مرتبة الحيوان، وكان الإيمان أكثرها طموحًا لأنه يطلب الله لا الناس والخلود فى الآخرة لا العبور فى الدنيا فسيبقى الفن وسطًا جامعًا للطرفين، يا لها من منزلة".

دلنا كاتبنا على شرطه لدخول عالم سيرته الذاتية. إنه مرتبط تمامًا بحبه للفن فيقول: "إن عمرى القصير فى الفن هو مجموع لحظات عابرة قد جاوز نصف قرن وأحمد الله على ذلك لأن هذا الطول أتاح لى أن أشهد فى نفسى تحولاً عجيبًا ولولاه لما شهدته وقد عرفت مقامى منذ وعيت لهذا العرق الذى ينبض فى روحى، لست من الملهمين ولا لى صاحب فى وادى عبقر، الإلهام نور ساطع كاشف لجميع آفاق الروح والعالم يهبط على من يختاره دون سبب ظاهر فيتلقاه بغير سعى منه إليه، ما أبعد الفرق بين هذا النور وبين أزيز الشرارة الخاطفة التى أحس بها وهى تتقد أحيانا فجأة ثم تنطفئ لتوها، إنها لا تنير لى إلا دربا ضيقًا وسط غابة كثيفة يؤدى إلى كنز صغير لا يفرح به الأثرياء، إننى ممن يدخلون معبد الفن من أشد أبوابه ضيقًا وعسرًا وليست هذه الشرارة بزوارة لهذا كنت من المقلين، أسمعهم يعيبون هذا علىّ كأنهم يطلبون منى أن أكون من المدلسين، يكفينى الصدق"(٥). ويربط يحيى حقى سيرته وحياته ككل بهذه الشرارة الفنية المتوهجة والتى تصله بأشجان الإنسان وتمد بجذورها وأعراقها فى دنياه ومجتمعه فيقول كاتبنا: "أصبحت أحس إحساسًا واضحًا قويًا أننى لست إلا بوقًا لا قيمة له فى ذاته، ولكن قيمته أن إرادة لا ندرى سرها قد اختارته لكى تهمس منه - على تقطع - سليقة اللغة

والتراث مختلطة بأشجان الإنسان منذ أعز أجدادى - ساكن الكهوف - حتى اليوم.. أشجان الإنسان - أولاً - فى علاقة روحه بربه، نسيانه لها أشد عذاب تتوجع له وتئن.. بالكون: أين وكيف ينسلك فى نظامه، يدخل خانته.. بالقدر: بين الثورة عليه والرضا به، ينعكس هذا كله على المجتمع المتقلب ليستطيع أن ينطق بلسان إنسان ويجد من يفهمه فليس من المفارقات قولى: إن الفن للفن هو المدخل الوحيد للفن من أجل الحياة، والفن بهذا المعنى هو النغمة لا الوتر، الزهرة لا البستانى، ولو بقيت وحدى لزهقت روحى أو جفت وذرتها الرياح، لا بد للنحلة من خلية، وجدت الصحبة والراحة والاطمئنان كما وجدت المدرسة التى أستكمل فيها تعليمى حين قدمت ما رضيت عنه من أوراقى إلى ناد عجيب، إنه وقف على من لمسهم الفن بعصاه السحرية، أيا كان عصره أو لغته أو دينه أو جنسه أو لونه والرجال والنساء سواسية هم داخله أحياء بينهم تواصل الأخوة وتراسل لا ينقطع فسمح لى أن أنضم إليه عضوًا منتسبًا(٦).

إلى هذه الدرجة ارتبطت سيرة حياة كاتبنا بالفن بأشكاله وأنواعه، بهذه الشرارة المتوهجة التى يمسك بها كالقابض على الجمر فلا يفلتها ويمكننا أن نتلمس معه قروح روحه وجروح يديه.. تلك التى لم يأسوها ولم يحاول سوى أن يزيدها ازدهارًا وتجمرًا، وكلما اشتعلت حرارتها تألق كاتبنا وازدهر.

لقد كتب يحيى حقى سيرته الذاتية بالفعل كأنها صرخة فى واد، كتبها وهو عابر سبيل يدويها عفو الخاطر تاركًا نفسه على سجيتها محاولاً سبر غورها بأسئلة هى فى حقيقتها جوهر الوجود الإنسانى فيقول: " هل فى هذه المذكرات دليل على أن الناس يتوهمون أنهم يعيشون أحرارًا فى يقظة الحاضر وهم فى الحقيقة أسرى فى قبضة أحلام الماضى رغم نسيانه؟

وفى "خليها على الله" تهدأ نفسه وخواطره ويتخلص من ربقة الحرص والتكتم والأسماء المستعارة فيقول: "يكفينى أن تخرج هذه المذكرات كأنها نجوى تدور بينى وبين نفسى ملتزمًا فيها الصدق والصراحة والنفع مهتمًا بالعبرة لا بالتفاصيل، وعزائى أننى أستقبل وأشيع كل خطوة بابتسامة ولو كانت الذكرى

والكلام عنيفًا فالابتسام وحده هو الذى يجعل طلب الصفح جميلاً وبذل الصفح أجمل ويقلب الماضى المر حلوًا، والحاضر الثقيل هينًا والمستقبل الملثم آمنًا.. إن كانت الابتسامة تنقلب أحيانًا إلى سخرية فلا بأس، فمن نفسى وقبل أى إنسان آخر قد سخرت، أسير فى هذه المذكرات كما سرت فى حياتى أفرد الشراع وأقول لزورقى والبحر المخوف أمامه: خليها على الله(٧).

بذور الأدب والفن:

وترتبط سيرة يحيى حقى بالفن والأدب كبذور توهج أيما ارتباط ويؤكد ذلك ما أضاءه لنا من شذرات يحكى فيها عن نشأته الأولى فيقول:"نشأت فى بيئة تعشق القراءة.. والدتى وأبى وكذلك أخى الأكبر إبراهيم الذى يعرفه جميع باعة الكتب فى مصر جديدها وقديمها. لقد كون لنفسه مكتبة عربية وإنجليزية كانت أول معين استقيت منه، وقد شارك أخى إبراهيم فى تحرير جريدة "السفور"، أما أخى إسماعيل فقد ألف مسرحية لم تمثل بالإضافة إلى جهود عمى محمود طاهر حقى فى القصة والمسرحية والصحافة – ومن أهم مؤلفاته رواية "عذراء دنشواى" والتى نشرها مسلسلة سنة ١٩٠٦ فى صحيفة كان يصدرها اسمها "المجلة الأسبوعية"، ويؤكد على تعلق أسرته بالشعر فيقول: "أذكر أنه حينما كانت تظهر قصيدة لأحمد شوقى فى الصفحة الأولى من "الأهرام" كان البيت كله يقف على رجل، كنا نقرؤها بصوت عال ونحفظها ونظل نرددها فى مختلف المناسبات، وكان عمى محمود طاهر على صلة وثيقة بشوقى وعن طريقه أتيح لى الجلوس إلى شوقى عدة مرات سواء فى محل "صولت" الحلوانى أو فى بيته وفى إحدى المرات أعطانى قصته "أميرة الأندلس" وهى مخطوطة لأبدى فيها رأيى وكنت وقتها لا أزال شابًا فى السادسة عشرة ومع ذلك فقد تجرأت ونقدتها بشىء من العنف وكان ذلك غرورًا منى ندمت عليه فيما بعد.. ويستطرد حقى فى جمع ملامح مقلقة بالأدب والفن منذ ظروف النشأة الأولى فيقول: كان الجو الغالب على بيتنا يتلخص فى ثلاثة مظاهر: الأول: شغف برشاقة اللفظ والابتهاج بالتوفيق فى العثور على الكلمة المناسبة

للمعنى لذلك كانت الخطابات التى نتبادلها تكتب بأسلوب أدبى متأنق، الثانى: نوع من الحياء يتنبه لزلة اللسان مهما كانت طفيفة، والمظهر الثالث: يتمثل فى قدر من الانطوائية لأننا كنا أسرة موظفين من أصل تركى وليست لنا أملاك تذكر.

والانتماء إلى الأسرة هو أيضًا الذى حدا بكاتبنا إلى التعلق بكل ما اكتسبه من قيم وانتماءات ويبدو هذا جليًا عندما يقول: "حين التحقت بكلية الحقوق كنت متشبعًا بمبادئ الحزب الوطنى فقد كانت "اللواء" هى جريدة الأسرة المفضلة وإن لم يمنعنا ذلك من التعلق بسعد زغلول ومتابعة أحداث ثورة ١٩١٩ بحماسة شديدة فما أكثر ما كنت أصحب أبى وشقيقىَّ إبراهيم وإسماعيل إلى الأزهر أو بيت الأمة أو شادر مقام فى ساحة فسيحة لأستمع إلى خطباء الثورة وتبهرنى أصواتهم المجلجلة حتى أصبحت الخطابة من بين هواياتى، وكان أفراد الأسرة يتخاطفون بلهفة شديدة ما يصل إلى أيدينا من منشورات الثورة وقد سرت فى بعض المظاهرات الصاخبة التى كانت تكتسح شوارع القاهرة وحين كان الإنجليز يطلقون علينا النار كنت أجرى مع الجارين.

ويحدد كاتبنا نوعية ما قرأه فى هذه الفترة فيقول: "فى تلك الأيام قرأت كل ما وقع فى يدى من كتابات عبد الله النديم ومصطفى كامل وكل ما نشر عن حادثة دنشواى وهكذا التحقت بمدرسة الحقوق وقد تشبع وجدانى حتى الثمالة بحب مصر وعندما حدث الخلاف المعروف بين سعد وعدلى، بين الوفد والأحرار الدستوريين اجتاحت بيتنا موجة عارمة من الكآبة وخيبة الأمل لفرقة الصف الوطنى.

وقبل أن يلتحق كاتبنا بمدرسة الحقوق - كما يقول - كان قد التقى بمؤلفات المنفلوطى وجبران خليل جبران، وجرت دموعه مع "ماجدولين"، وترنم بشعر المهجر، وقاده أخوه إبراهيم فى دروب الأدب الإنجليزى فقرأ كتبًا لديكنز وروبرت لويس وستيفنسون وأديسون وغيرهم. ثم يحدثنا عن دراسة الحقوق باعتبارها أحد مصادر ثقافته أيضًا فيقول: "أما في الحقوق فقد كان علىَّ أن أستكشف قارة جديدة مختلفة عن منطقة الأدب والفن والشعر والتاريخ والسياسة التى تعرفت

عليها من قبل، عرفت فى مدرسة الحقوق أن القانون رياضة ذهنية عليـا، تقارع فيها الحجة الحجة، والإثبات عدم الإثبات.

وانكببت على كتب القانون ألتهمها وثمة حلم يراود خيالى بالسفر لإتمام دراستى في جامعات أوروبا حيث البحث العلمي الحر وعباقرة فقهاء القانون، إلا أنه لم يوفق فى ذلك فقد جاء ترتيبه الرابع عشر فى الليسانس وسافر الأربعة الأوائل فبقى فى القاهرة ليقضى فترة التمرين بنيابة الخليفة ثم عمل محاميًا بالإسكندرية ودمنهور فترة قصيرة عين بعدها معاونًا للإدارة بمركز منفلوط حيث قضى أهم سنتين فى حياته على الإطلاق[٨].

وكما ترتبط سيرة كاتبنا بالفن والأدب ترتبط أيضًا بإيمان دينى عميق يتجلى دائمًا فى ذلك التدقيق والتمحيص للفرق بين إيمان العوام ورموزهم المقدسة وما ينبغى أن يكون عليه الإيمان الحق أو الدين الحق، لقد كان هذا أحد مشاغل كاتبنا وتجلى بوضوح في روايته "قنديل أم هاشم" وهو رمز لمعتقدات العوام من الناس فى الإيمان بما يجلبه زيت قنديل أم هاشم من شفاء ونفع لارتباطه بالسيدة زينب بنت بنت النبى، وقد غلب على يحيى حقى الاهتمام بمناقشة مثل هذه الدقائق حتى مع نفسه فتراه يقول فى "خليها على الله" واصفًا إحساسه تجاه أحد أصحاب العمائم الخضراء رغم أن صاحب العمامة الخضراء كان دجالاً ونصابًا تسبب فى قتل صبى بحجة أنه اكتشف فيه علامات التقوى والصلاح فغرز دبوسًا فى عظمة ترقوته كما يفعل هو بالدبوس الذى يغرزه فى أحد شدقيه فيخرج من الشدق الآخر، فيقول يحيى حقى: "لقد عُهد إلى بالتحقيق وأخذت أدير بصرى بين أم الطفل وقد خدشت خدها بأظافرها وبين الدجال النصاب تحت عمامته الخضراء التى تغرر بالفلاحين فقدت حلمى ورباطة جأشى فصفعت هذا الرجل المسكين قلمين، لا تستطيع أن تقول إن رأيت يدى – إنهما قلمان ساخنان ومع ذلك ندمت وعشت أيامًا أتصور أن يدى ستصاب بالشلل لمجرد أن الرجل كان يرتدى عمامة خضراء[٩].

وعلى صعيد آخر يتحدث يحيى حقى عن أهل الطريق فيهتم بتحليل أثرهم فى مجتمع القرية وهو يقول ذلك بشكل موضوعى ولكنه يعكس إعجابًا ببعضهم مما يؤكد أن عواطفه أو فؤاده كان يتعلق بالناحية الروحية طالما كانت تمس معتقداته حول بركة آل البيت متمثلاً فى "قنديل أم هاشم"، وإكبار العمامة الخضراء، والتعلق ببعض أهل الطريق ممن ثبت صلاحهم وتقواهم وقوة تأثيرهم ولندلل على هذا نورد رأى يحيى حقى فى مجالس أهل الطريق فيقول: "حضرت مجالس كثيرة لهؤلاء الشيوخ واستمعت إلى كلامهم فلم يبهرنى منهم علم ولا أحسست بقوة روحية خارقة وظهر لى أن الولاية عندهم مهنة متوارثة لكسب الرزق، إننى لا أتهمهم بسوء وأبرئهم من بذل أى ضغط أو إرهاب للإثراء، وإن كان أكثرهم يميل إلى البدانة لا الهزال، إن نفع هؤلاء السادة للفلاحين كان عظيمًا وكنت أسأل نفسى: لماذا لا تظل القرية هكذا فى سلام طوال السنة، ولماذا يغلب الشر من جديد متى غادر الشيخ؟، إن هؤلاء الشيوخ ملوك غير متوجين، لا حد لسلطانهم على رعاياهم، لهم أيضًا جولات موسمية ينتقلون فيها من عشيرة إلى أخرى فما يقدم الواحد منهم وينزل عند أحد مريديه حتى تنقلب حياة البلد من النقيض، إلى النقيض تحس فى الجو أن الهدنة قد أعلنت وأن الناس قد فرغوا من أمر دنياهم إلى دين نسوه زمنًا، فحلقات الذكر لا تنقطع والصلوات تقام جماعة فى أوقاتها ويلتف الفلاحون طوال النهار ومعظم الليل حول الشيخ، لا ترتكب جريمة واحدة، يصالح الخصم خصمه ويسترد الرجل مطلقته ويعذر الدائن مدينه... ويفرد كاتبنا جزءًا خاصًا للشيخ إبراهيم القاياتى الذى كان له سطوة كبيرة فى الصعيد وله فضل كبير فى فض الخلافات وإبطال الثأر والتقريب بين القلوب وتطهيرها فيقول: "لم يكن كل كلامه عن الدين بل نصائح أخ مجرب، رأيته مولعًا بالتدخين فالتفت إلىّ وقال: لعلك تسأل نفسك كيف ابتليت بهذه العادة وكان خليقًا بى فى نظرك أن أبرأ منها، هذه سفاسف الدنيا لا أجد لها عيبًا"، تتبعت فيما بعد بإعجاب كبير أخبارًا كثيرة عن الشيخ إبراهيم أبو خليل رحمه الله تتبين منها حسن سياسته فى توثيق روابط الألفة والإخاء بين أسر عديدة وددت كثيرًا لو تجمع لى قدر كاف

من أخباره لأستطيع أن أترجم له وأصف سياسته، فهذه سمات مهملة فى التاريخ لمجتمعنا الحاضر(١٠).

حقًا.. لقد شغلته قضية الدين بين جوهره وحقيقته وبين المعتقدات الشعبية التى تتماس مع الدين فى أكثر من عمل إبداعى له. وكان حقى يتمتع بإحساس دينى عميق فى وجدانه نستشفه عندما يقول: "كانت والدتى شديدة التدين مغرمة بقراءة القرآن الكريم وكتب الحديث والسيرة النبوية وكانت تختار أسماء أبنائها من صفحات القرآن فإذا اقترب موعد الوضع فتحت المصحف على أى صفحة واختارت أول اسم يقابلها، وكثيرًا ما كانت تقرأ علينا صفحات من البخارى والغزالى ومقامات الحريرى.

ويصف كاتبنا "جانب الرهبة" وهو أيضًا له صلة وثيقة بالإحساس الدينى فيقول: "عن طريق الأذن لا العين بدأ فى طفولتى إحساس بتلك اللحظة الجميلة الرهيبة معًا: مولد الفجر وتردد أوائل أنفاسه فلا قيام للأسرة كلها من الفراش ولا فتح الشيش لأنه جرح للخلوة عندنا وعند الجيران، ولا خروج إلى الطريق إلا والشمس قد علت قصبة ونصف على الأقل، وليس بالقليل جدًا وبالكثير جدًا عدد الأصوات التى تمشى بين يدى الفجر لتعلن عن مقدمه وترحب به بصوت إنسان "المؤذن"، وصوت حيوان "صياح الديك وزقزقة الطير وتسبيحة الكروان" وهى التى تتكفل بزف الجمال فى مولد الفجر إلى أذنى، أما جانب الرهبة فتمثل فى صوت عجل الترام وهو اختصار للرحى التى تطحن منا اللحم والعظم، صرير معدنى، حاد، فج، قاس كأنه شحذ سكين للذبح، هذا ولا ريب أول صليل السيوف وقد بدأت المعركة حينئذ يتغلب فى قلبى صوت على صوت، الصوت المغلوب كان يهمس لى: لا تخف، إن الله رازقك كما يرزق الطير تمضى خماصًا وتعود بطانًا لأنها مؤمنة متكلة على ربها خالقها، إنه بها رحيم، والصوت الغالب يفرخ لى، ليس فى يدك ضمان، فلا اتكال لك إذن إلا على نفسك وسعيك وإلا لسقطت على الأرض وداستك الأقدام ومضغت الأنياب قبل سيرتك لحمك، ولكن ما يكاد صوت المؤذن

يصل إلى سمعى من بعيد حتى ينعكس الحال فيصبح الغالب مغلوبًا والمغلوب غالبًا.

ويصف كاتبنا أول صورة ترتسم فى ذهنه لله فيتحدث يوم أن استقبل أهله سماع صوت الرعد باضطراب ورأوه علامة على غضب الله لذا تمتمت أمه ببعض الآيات واستغفرت كثيرًا وأنابت إلى الله، "فكان هذا الرعد من أوائل النوافذ التى أطل منها إلى ما وراء، وقلبى خائف، أول صورة ارتسمت فى ذهنى لربنا تمثلت لنا فى الرعد قابلته أول مرة مع الأسف وهو غضوب أما أنه رحيم فقد تعلمته فيما بعد بالتلقين وعشت أحاول أن تطمس صورته الرحيمة صورته الغاضبة فى قلبى محاولة لم تمض بغير جهد.

ولكن صورة الرحمة هى التى تغلبت على صفات الله التى اختزنها كاتبنا فى طفولته ويبدو ذلك جليًا فى تحليله للحج ووقفة عرفات، فصور الطفولة الذهنية قد تم تطويرها ونموها فى كيان يحيى حقى الإنسان الذى آمن حقيقة لا تلقينا بصورة الله وصفاته الكاملة المنزهة صورة الرحمة فيقول: "إنه يوم الحج، بروفة من هذه الدنيا ليوم الحشر فى الآخرة فإذا انفض الجمع من غروب الشمس بقيت على الوادى أكداس هائلة من أدران الإنسان وهلاهيل ضعفه، ظنوا أنهم قد تحللوا منها فإذا هى لا تزال عالقة بأكفانهم البيض، يعودون بها إلى معترك الحياة، تسبقهم فى الدخول إذا رجعوا إلى بيوتهم وكيف ينال الرحمة من لا يذنب[١١].

الحب والجنس:

على استحياء يكشف لنا يحيى حقى عن مكنون نفسه وأسرار قلبه فيحكى عن قصة حب اختزنها منذ الطفولة لفتاة لم يرتبط بها وإنما تزوجت آخر فيجعل لهذا الحب مكانة كبيرة فى نفسه فكما أحب كمال عبد الجواد "عايدة شديد" فى ثلاثية نجيب محفوظ ولم يتزوجها فتقدس حبه لها يصفه نجيب محفوظ بقوله: "الأعمى يبصر والكسيح يسير أنت يا رب فى السماء وهى على الأرض"! يجعل

يحيى حقى لحبيبته نفس المنزل فيقول: "كنت أحج إليها"! ليدلل على ما بلغته هذه السيدة من قلبه فيقول تحت عنوان " الزهرة والأصيص": "كنت لا أعود إلى الوطن فى أثناء عملى بالسلك الدبلوماسى إلا فى إجازة قصيرة مرة كل سنتين أو ثلاث فكان أول شيء أفعله بعد أن أنفض غبار السفر وقبل أن أزور إخوتى أن أذهب إلى بيتها فى الحلمية الجديدة، أن أحج إليها لأجلس بين يديها فى الصالون المريح المكنون الذى لم يتبدل فيه شيء مدى أربعين عامًا، المقاعد هى، فترات الصمت بيننا أطول من فترات الكلام، وبارك لنا فى الصمت أن زوجها لا يشارك فى الحديث إلا بابتسامة تجمع بين أذنيه، تشق وجهه الوردى المستدير فى رأسه المكور الفاحم الشعر، أقدم لها زجاجة العطر الذى تحبه فلا تشكرنى بكلمة فلا يزال من حق الست الستوتة أن تتقبل هدايا عيالها كأنها قربان ولكن ناظرينا – وهما يبتسمان كتما – يتقابلان خطفًا فإذا المخطوف هو عمرى كله منذ طفولتى من نظرتها يقطر الحنو والاعتزاز وأعلم أن نظرتى تتمتم بالود والإعزاز هى المعطية وأنا المتلقى".

ويعود بنا كاتبنا إلى بداية هذا الحب فيقول: "هذه الطفلة الشقراء أم الضفيرتين النظيفة الملبس.. جورب للركبة أبيض ناصع، وحذاء قصير لامع، إن تكن واحدة منا نحن أطفال الحى الذين يلعبون فى الشارع أمام البيوت فإنها أصبحت منذ أول يوم لها معنا – دون أن ترشح نفسها أو تجرى انتخابًا – ست الستات – عند الشلة، ربما كانت أصغر منا سنًا، لكنها كانت لنا جميعًا أختنا الكبرى، بل إعزازنا لها يفوق إعزازنا لأخواتنا الشقيقات، أكبر سعادة لنا أن تقنع بالجلوس على دكة البواب وتراقب هى لعبنا، لا طعم للذة والغلبة إلا على مرأى منها وهى "الأم" فى "الاستغماية" عندها نودع ما كسبناه من البلى الملون والرصاص إذا ضاقت به جيوبنا، هى التى تقرر إذا كان الجون "مسحوبًا أو غير مسحوب"، نتعارك نحن الأطفال فيما بيننا ونشد بعض البنات من الشعر أو نوقعهن أرضًا أو نزغدهن ونزعق فى وجوههن لكن هيهات لأحد منا أن يلمس ست البنات بأصبعه أو يرفع فى مخاطبتها صوته، كانت تمثل كل ما فى قلوبنا الصغيرة من

حماسة غامضة وتلهف مبهم للدفاع عن حرم مقدس جميل لا ندرى ما هو، وكبرنا وأصبح فينا المحامى والطبيب والملحق الدبلوماسي وتزوج بعض أولاد الحى من بعض بنات الحى ولكن أحدًا منا لم يتقدم لخطبة ست الستات، قد تقول: هذا منطق غير معقول ولا مبرر ونتيجة غير متوقعة ولكن ثق أن هذا هو الذى حدث، أنا لا أعرف السبب فتفلسف أنت كما تريد، قل إنها كانت لا تزال فى نظرنا هى أبدًا شيئًا مقدسًا أبعد من منالنا، قل إننا كنا نخلط فى ذلك الوقت بين الجنس والتلوث أو على الأقل بين الجنس والامتهان وكان لها فى قلوبنا إعزاز وتوقير لأحد لهما، وعلمنا ذات يوم أنها تزوجت من شاب ابن ذوات من حى الحسين. لقد أحسسنا حينئذ وحسب بمقدار خسارتنا وحماقتنا، قلوبنا توجعت بأنين خافت ثم محونا ذلك كله بافتعال اشتياق لرؤية الزوج فوجدناه شابًا بدينا له رأس مكور ووجه مستدير وردى، شعره كث قصير أسود كالفحم، لا يحب الكلام، بل يشارك فى الحديث بابتسامة تجمع أذنيه وتشق وجهه، أحسسنا أنه إنسان ابن أصل، طيب القلب جدًا وأنه سيكون لست الستات نعم التابع المطيع فاسترحنا لأن شخصيته لن تطغى على شخصيتها، وبعد زمن هو فى الحساب طويل، وهو عندى كغمضة عين، كيف يا رب أصبحت ست الستات الحلوة الفتية هذه المرأة المحطمة؟ لا أظن أن السبب هو سلسلة الأمراض التى مرت بها، فى قلبى شك أن زوجها ابن الذوات لم يفلح إلا فى تبديد ما كانت تملكه بكسله لا بعدوانه"(١٢).

ثم ينتقل بنا كاتبنا إلى حب آخر يتجلى فى لحظة صعبة، فى لحظة فراق، فيصف لحظة فراق زوجته فيقول: "حين يتقدم الليل تتصنعين الرقاد، هادئة كالعصفور، يأوى متعبًا إلى عشه، يضم رأسه إلى جناحيه ويغمض عينيه مستسلمًا لمشيئة الرحمن، توهمين أهلك وأعزاءك أنك قد أغفيت- وإن كان رقادك على مضض – ليناموا هم بسلام. أهب من سباتى مذعورًا فى بهمة الليل والسكون شامل، وكل ما فى الغرفة أشباح غامضة فأتبين جسدك الرشيق كالطيف الشفاف وأجدك قائمة قد انحنى رأسك يكاد يلمس الفراش، إنك تسجدين لله عسى أن يرحمك ويخفف عنك العذاب، تمدين فى خدر إلى كوب الماء يدًا يكاد خاتم العرس القريب يسقط من أصبعها النحيلة فإذا ما تلاقت نظرتنا تبسمت وعدت إلى رقادك تظنين

أننى لم أسمع أنتك المكتومة، دب إليك الداء إذا رأى منك بادرة هروب لمسك من جديد بذيله لمسة رفيقة ونحن لا ندرى واقتضته أيام وأسابيع وشهور طويلة لينفث رأسه فيقيمه ويصوب إليك عينين كالجمرتين، ما كان أطول عذابك!، أتلومينا إذا صرخت أنانيتنا اليوم وقلنا: ليتها بقيت مريضة مقعدة وظلت بيننا أبدًا.

ويصف كاتبنا هذه اللحظة الفاصلة لحظة الفراق فيتغلب الإيمان العميق بالقضاء والقدر والرضا بما أخذ الله ولو كان ما أخذ حبة فؤاده فيقول: "وطرق الباب طارق لم يسمعه أحد إلا طفلتها الرضيعة فها هو ضحكها ينقلب نحيبًا لا ينقطع أربعة أيام. من القادم؟

أيها الإدراك المكنون فى جسم الرضيع: انطق ولو أهلكك البوح!، ماذا رأيت؟ والطارق صابر بالباب فلما جاءه الإذن دخل علينا فانبعثت منها رائحة صلصال مبتل. لم تره عيوننا، ولكن أرواحنا شعرت بقدوم ضيف غريب: عليه بشاعة العدم، وجمال الخلقة الكاملة فيه إشراق الحكمة فى ذاتها، وإظلام عبث جدواها، نحن أيها القادم لا نعرفك إلا باسم واحد هو الرعب، أحنينا أمامه الرؤوس ووقفنا بين يديه جهلة حائرين، ودار بينهما كلام أشرق له وجهها وطاب حديثها ورضيت نفسها وخرجنا من حيرة الموت إلى حيرة أشد قسوة، حيرة الحياة، كانت قد أرخت لنا قبضتها قليلاً فسارعت وشدتها بقوة وجبروت على أولاد لها ضعاف حائرين، أكلنا ونمنا وبعد أيام تسربت أولى الابتسامات إلى بعض الشفاه الحزينة"(١٣).

أما بالنسبة للجنس كموضوع أو قضية فيلاحظ من خلال سيرة يحيى حقى الذاتية أنه قد تناول هذا الموضوع بشكل واقعى فيرصد كيف تلقى أول دروس فى الجنس فيقول تحت عنوان: "إنما الدروس من حوش المدرسة لا من الفصل" وهنا العنوان شديد الدلالة على أن الجنس كموضوع تطرحه الحياة ويطرحه الواقع ولكنه أبدًا موضوع لا يتم طرحه ولا مناقشته ولا الكشف عنه حيث معرفة الجنس فى "حوش المدرسة"، وتكتمه والتحفظ على كل ما يتعلق به يتم "فى الفصل"، وبين "حوش المدرسة" و"الفصل"، بين حياة الواقع وبين ضوابط وكوابح الرقيب يقول

كاتبنا : "في حوش المدرسة الابتدائية تلقيت أول دروس في الجنس، في الفصل كنا لا نلم به إلا حدسًا، في درس الدين حين يكون الكلام عن النجاسة الكبرى، والنجاسة الصغرى ومتى يجب الغسل ومتى يجوز الاكتفاء بالوضوء، نتقلقل في جلستنا ونهر بضحك ماسخ في سرنا، وفينا من يحمر وجهه خجلاً ولا يدرى لماذا؟، ترى ما هذا السر الذى يحجبونه عنا؟، لا شك أنه مهيب جدًا، وإن كنا لا ندرك أهو جميل أم قبيح رغم الإيحاء لنا بأنه "عيب" من أشنع العيوب.

أما في الحوش فجو يتيح للغرائز أن تتنفس، من أجسادنا الغريرة بدأ يتصاعد هبو لا يزال كأنه تأتأة من يتعلم الكلام، لو كانت لنا آذان بعض الحيوان لسمعنا أزيز هذه التأتأة التى تملأ الحوش خفية منا، الفرد في الواحد مشرئب لأن يكون فرد في اثنين، النوازع إلى التكامل بعاطفة الحب تبدأ أولاً باسم الصداقة يبحث كل تلميذ عن رفيقه، قد يجده وقد لا يجده، فإذا وجده أحس بالسعادة الكبرى في صحبته، هو الأثير عنده، تمتد اليد لتلمس اليد، ليسرى التيار فيهما معًا، ما أطيب وضع الذراع على الكتف، أو أخذها للذراع الأخرى في تشبيكة حميمة تموج هذه العلاقة عادة بالإقبال والصد، بالعتاب والاسترضاء بل بالغيرة الممزقة المدمرة، ما أحلى الصلح بعد الخصام، ما أتعس الذى خانه صديقه فطار من يده إلى عش غير عشه، هذه هي التجارب الأولى التى تنفض من القلب كل قدراته على التموج فوق بحر العواطف، على تذوقه لما بين أقصى اللذة وأقصى الألم من درجات متفاوتة. ثم يكشف يحيى حقى عن حقيقة تلك المشاعر التى قد يمر بها الصغار في أول تفتح على عالم الحس فيقول: "هذه هي البداية البريئة، ثم لا يلبث أن تفترق إلى طبقة تعلوها في الإفصاح عن الغرائز يحوم فوقها شبح هذا السر الذى يخفيه المعلم والأهل عنا، فهذا التلميذ الصبوح الوجه أو الملظلظ الجسد أو أبو العيون الخضر التى يسيل منها العسل أو هذا المفرط في أناقته أو صاحب هذه اللثغة العجيبة الحلوة إذا تكلم نجد بيننا تميزه عن الجمع، يخيل إلى أنوفنا أنها تشم فيه رائحة تجذبنا إليه، نأخذ نرقب علاقاته برفقائه وأساتذته أصبح كل واحد منا بوليسا سريا يدور الهمس عنه، يتكاثر حوله كالذباب وقطعة السكر، أشدنا جرأة وقدرة على الاعتداء، ونقف نحن نراقب سرًا، نتابع حيل الصائد لاقتناص فريسته

وحيل الفريسة للهروب، هل تقع أم لا تقع؟!... تصوير قاس ومـوحش للـصائد والفريسة، هكذا كانت صورة الجنس كما صوره كاتبنا وهى رؤية شـديدة القتامـة ولكنها تحمل واقعًا ثقيلاً جهمًا، ثم يتساءل كاتبنا فيقول: [أتدرى ماذا فعل العجـزة؟ ألف بعضهم من فورهم جمعية أطلقوا عليها اسم "جمعية حمايـة الآداب" غرضـها الأوحد إنقاذ الفريسة من الصائد!.

فى حوش المدرسة – لا فى الفصل – تلقيت أول درس هام فى حياتى، فقد خامرنى وأنا لا أزال فى هذه السن الصغيرة شك بأن أعضاء "جمعية الآداب" ليسوا حريصين على عفة الذى يدور حوله الهمس، بل غاضبون لأنها قد تقع فى يد غير أيديهم بدلاً من أن يذهبوا للصيد صراحة وبشجاعة تسللوا إليه بالمكر والحيلة تحت قناع حماية الفضيلة، وكان أول فوز للجمعية مدعاة لأن يتحول الشك إلـى يقـين، فرئيس الجمعية استولى على التلميذ الذى يدور حوله الهمس، أصبحنا لا نراهما إلا معًا كأنهما فى خلوة رغم الزحام بين الابتسامات وقطع الشيكولاتة، وسمعنا أنهـم يتفقان على مواعيد بعد الخروج وأنهما يستذكران فى بيت الصائد!].

ويستطرد يحيى حقى فيقول: "لم يكن غضبنا أنه وصل دوننـا، بـل إنـه استعبطنا واتخذنا مطية وسلاحًا يرهب به ضحيته، منذ ذلـك الـدرس الأول فـى طفولتى لم أنقطع بقية حياتى عن الشك فى كل واعظ إذا علا غليانه إلـى درجـة التشنج والنصيب تفجعًا للفضيلة المذبوحة[١٤].

فإذا انتقلنا من هذا التعرف الأولى على عالم الحس إلى رؤية أكثر جـرأة تشبه تمامًا رؤية جبران خليل جبران فى مقطوعته النثرية "وردة الهـانى" وهـى المرأة التى لا تتحقق عاطفيا وجنسيًا مع زوجها ويتم هذا التحقق مع آخـر ويؤكـد جبران رفضه للزوج الذى لا يحقق للمرأة الإشباع العاطفى والجنسى مـن خـلال "وردة الهانى" لأنه يدفعها إلى التحقق خارج مؤسسة الزواج.

وفى "كناسة الدكان" ليحيى حقى يورد مثل هذه الرؤية فى قـصة اسـمها "كوكو" هى ختام كتابه "كناسة الدكان" فيصف كاتبنا شعور الزوجة فى قصة "كوكو" فيقول: "لا أبالغ إذا قلت إننى لم أر زوجى قبل كتب الكتاب إلا مرة واحدة يوم جاء

يخطبنى ولم أرفع نظرى إليه حياء وتمت مراسم الخطوبة وأيام الاستعداد للفرح وأنا فى شبه حلم ولما جاء الوقت الذى أغادر فيه دارنا ربتت جدتى على كتفى وهى تقول: "هذه سنة الله ورسوله يا بنتى!" بكيت، روحى صعبت علىَّ، خيل إلىَّ أن أسرتى باعتنى بيع السماح.

واستيقظت فوجدت زوجى قصير القامة، أبطن، ضيق الصدر حقيقة ومجازًا، إذا خلع نظارته مع الليل بدت له عينان ذابلتان، وجفنان منكسران، يحضننى كطفل خائف يحتمى فى صدر أمه ولكنى لا أنكر أننى أحببت يده الصغيرة الرخصة وأناملها السرحة وكنت أرق لها كلما لمست كتفى أو أخذت يدى آخذها بين يدى إذا أردت مصالحته بعد خصام (وما كان أكثره بيننا) وأقبلها وأقول له كأن كلامى موجه إليه – صافى يا لبن!

ولكن كيف يصفو اللبن فى إناء تهب عليه أعاصير السموم، لم أطق صبرًا وانفجرت يومًا ثم لازمت فراشى وهجرت الأكل والشرب.

ولما رأتنى أمى فريسة للضنى أخذتنى إلى دارنا وعدت إلى فراش صباى وشد ما كنت مشتاقة إليه وأخذت من جديد أستمع لتمتمة جدتى وأمى فى صلاتهما، أما مكانى فى السجادة فشاغر فقد أصبح بينى وبين الصلاة هوة كبيرة، ولكنهم أعادونى إلى زوجى وأنا لا أزال مريضة!

وتصف الزوجة فى قصة "كوكو" كيف بدأت معرفتها بالجار الجديد وصور كاتبنا كيف أيقظ الجار إحساس الأنثى "ترى كيف كانت قبضته على عنان جواده الجامح، وضمة ركبتيه على بطنه، يقال إن الجواد الأصيل تسره من صاحبه هذه الضمة القوية وإن آلمته قليلاً!".

ثم يطير "كوكو" ببغاء الجار إلى نافذة هذه الزوجة فإذا بها تراه فألاً حسنًا للتعرف بالجار ويصف كاتبنا إحساسها ذاك فيقول: "لماذا اخترتنى يا كوكو دون بقية الجيران؟.. ما الذى تحسه؟، هل قدومك فأل؟ أم تراك فهمت ما لم يفهمه غيرك؟، وتحرك كوكو حتى وصل إلى حافة المائدة ثم تريث كأنه يقيس مدى

ارتفاعه عن الأرض وبعده مني، قد تجمعت روحه كلها في منقاره ومخالبه وانطفأت ألوانه، وتركته صابرة لا آبه لمرور الزمن وإذا به يغلي صدره وما تحت جناحيه ففهمت أن قد جاءني الإذن وقفزت إلى النافذة وأغلقتها.. تضاءل "كوكو" من الرعب وأدرك أنه خدع ورأيت نظراته تنطق باليأس ثم أحنى رأسه واستسلم لم يستطع معي جدالاً وكان في يدي بعد قليل، وبعد قليل كنت أنا بنفسي في منزل طاهر!.

أوقعت المرأة بالطائر ليكون وسيلتها إلى جارها ويصف ذلك كاتبنا على لسانها فيقول: " احمر وجهه قليلاً حين دخلت عليه ولكن سرعان ما تحدثنا كأنه يعرفني منذ زمن طويل وأنا أعرفه وتهاوت إلينا من الليل أستار ليس لرقتها مثيل، ستار وراء ستار، ونحن لا نزال منكشفين لأعين النجوم ولما جلست بجواره سألت نفسي: أين شممت من قبل هذا العطر؟، أتعرف شذى حقول الفول إبان أزهاره؟ رائحة الخشب الغض حين يشقه المنشار؟، رائحة صدور المرضعات، وجاء "تيدى" وأقعى تحت أقدامنا وأغمض عينيه، لحظة، لحظة واحدة امتلأت أذني بوسوسة الشيطان ولكني نظرت إلى عيني طاهر الصافيتين وامتلأ قلبي طهرًا.. وأحسست أني أملك ثروة لا يحلم بها إنسان فيها الأمان من الفقر ما دمت على قيد الحياة.

هنا وقد شحن كاتبنا عباراته لتخلص إلى معنى التحقق العاطفي والجنسي لهذه المرأة بما يشي بمفهومها للجنس والذي يرتبط بوسوسة الشيطان وبأهمية معنى الطهر فتقول: "امتلأت أذني بوسوسة الشيطان ولكني نظرت إلى عيني طاهر الصافيتين وامتلأ قلبي طهرًا".

ثم يتأكد نفس المعنى عندما يقول الكاتب على لسان هذه المرأة "زارتني في دار أمي صاحبة من ذلك الصنف الذي يطوف بالمنازل وينقل الأحاديث: - هل سمعت ما يقوله عنك زوجك؟ يقول إنه طردك لأنك غير شريفة؟

وكانت تنتظر مني أن أنطلق في السباب وذكر الفضائح ولكني ابتسمت وقلت لها بهدوء - معه الحق، كنت غير شريفة طول إقامتي معه.. أما الآن فقد تبت.. صدقيني!".

وهنا تولد وردة الهانى عند جبران خليل جبران، وتصبح قصة "كوكو" وجهة نظر يحيى حقى فى قصة الحب والجنس والزواج، القصة التى تدرجت من "الزهرة والأصيص" والتى أفصح فيها عن حب الطفولة والشباب لفتاة سماها "ست الستات" لم يتزوجها ولم يتزوجها أحد من المعجبين بها من جيرانها لأنهم كانوا يخلطون بين الجنس والتلوث أو على الأقل بين الجنس والامتهان إلى قصة "كوكو" التى يشير فيها إلى ضرورة التحقق العاطفى والجنسى فى الزواج وإلا يكون الاستمرار فيه دون ذلك مجافيًا لطبيعة واحتياجات النفس البشرية وقد عرض لرأيه هذا من خلال سيرته الذاتية "كناسة الدكان" سواء عن طريق الاعتراف أو السرد القصصى(١٥).

خليها على الله:

وتعتبر الفترة التى قضاها يحيى حقى فى الصعيد معاونًا للإدارة وبالتحديد فى مركز منفلوط من أهم الفترات التى أثرت فى حياته واحتلت مساحة كبيرة من سيرته الذاتية، ففيها تعرف بحق على الريف المصرى وعلى مشاكل الفلاحين ويصف كاتبنا هذه المرحلة من حياته فيقول: "نعمت فيها بالاستقلال وشقيت بالوحدة لأول مرة فى حياتى أنا رب الدار وأهلها، لايسألنى أحد متى؟ وإلى أين أخرج؟ ومن أين أعود؟، ومع ذلك فمن الغريب أننى مكثت زمنًا طويلاً إذا رجعت متأخرًا لمست نفسى وشعرت بانقباض المذنب يخشى القبض عليه متلبسًا بفضيحة وفتحت الباب محاذرًا أن أحدث ضجة، وعلوت السلم متسحبًا كاللص على أطراف قدمى، كأننى أتوقع أن ينفتح فى بيتى المهجور باب ويندلق فى الظلام نور ويضبطنى صوت شبح أمى تقول: هل عدت؟، كانت هذه عادتها معنا، لا تنام إلا إذا اطمأنت أننا عدنا جميعًا لم يدهسنا ترام"، وهنا تتجسد لنا البيئة المحافظة التى نشأ فيها كاتبنا بحيث تتجلى لنا رحلته أو عمله فى الصعيد كمغامرة حقيقية فى حياته حيث نعم بقدر كبير من الاستقلال، ويصف كاتبنا مهنته كمعاون للإدارة فنستشعر نحن مدى أهمية الوظيفة وثرائها وكيف خدمته فى التعرف على واقع وأحوال الريف

المصرى فيقول: "معاون الإدارة كان فى عهدى تلقى عليه كل الوزارات أعباءها فهو يؤدى أولاً كل خدمات وزارة الداخلية من تحقيق للجرائم والخروج فى الدوريات، وانتخابات العمد والمشايخ والتحقيق معهم وتحصيل الجزاءات منهم، والتفتيش على السلاح غير المرخص وضبطه، والقيام بتحريات عن طلبات جديدة للموالد والإشراف عليها، وحماية شركة الأسواق الإنجليزية بزج الفلاحين قسرًا داخل أسوارها وإحصاء السكان والبحث عن الغائبين والهاربين، وإصدار رخص فتح الدكاكين وإبطال المدافن القديمة وإنشاء مدافن جديدة والسماح لثرى أن يدفن فى مسجده، وحضور مزاد المعدية وتحصيل رسومها، وجمع الحجاج وتسهيل سفرهم ومراقبتهم عند عودتهم وأخيرًا توزيع بطاقات حفلات الجمعيات الخيرية قسرًا على العمد والمشايخ، وسوقهم للسفر إلى القاهرة أو الإسكندرية لحضور تشريفة كبرى فى عيد جلوس أو عيد ميلاد، ولوزارة المالية تحصيل الضرائب كلها والحجز على المتخلفين وبيع متعلقاتهم- فهو المشرف على الصيارفة – ومسح الأراضى لتعديل الضريبة ومسح المواطئ والجزر والعلو وآكل البحر – فهو المشرف على المساحين، وصيانة أملاك الحكومة وتحصيل إيجارها وتقدير قيمة المبانى وتحصيل رسومها، ولوزارة الحربية إعداد قوائم المجندين وحضور الفرز – وهو يوم عصيب – وضبط المتسحبين، ولوزارة الزراعة مقاومة الدودة والجراد وآفات النبات والحيوان وتنفيذ قانون ثلث الزمام، والإشراف على إعداد الإحصائيات التى تطلب من العمد والمشايخ عن المحاصيل والأشجار وهى إحصائيات "خليها على الله" ولوزارة الأشغال حراسة جسور النيل، والمرور عليها، وإصلاح كسورها، ويد الحكومة فى تنفيذ السُخرة فى قسر الفلاحين على الخروج لحراسة الجسور وتقديم البوص والحطب، ولوزارة العدل الحضور عن الحكومة فى القضايا المرفوعة منها ضد الأفراد، وتنفيذ أحكام الطاعة والمشاركة فى أعمال المجالس الحسبية وتلقى طلبات القناصل الفخريين، ولوزارة المواصلات تحصيل رسوم انتفاع الأهالى بجنبيات شريط السكك الحديدية، ولها نصيب فى ازدياد عمله من ضبط المسافرين بلا تذاكر ومعاينة حريق المحاصيل من شرر القطارات وتحقيق حوادث إلقاء حجارة على الشريط وهى حوادث كثيرة، ثم يضيف يحيى

حقى قائلاً: " إننى إذا لم أتعلم من هذا العمل كله شيئًا عن بلادى وأهلها فـإنى إذن حمار.. مع الاعتذار لأصدقائى الحمير!".

ومن خلال هذا العمل المهم كمعاون للإدارة وضع يحيى حقى يـده علـى كثير من مثالب التعامل مع الريف، وعلى مشاكل الفلاحين فتراه يقول: "لم أسـلم طول خدمتي بالصعيد من الشعور بالأسى لهذه الهوة الكبيرة بين الفلاح والحكومة- فى هذه الفترة التى قضاها هناك - فوجدت معظم أشغال الحكومة رغم حسن نيتها يُساء تفسيرها وتعرقل وتهدم، وحاولت بكل قواى - بل جعلت ذلك خطتى وديدنى - أن أستلين الفلاح حتى أجعله يثق بى فلم أفلح، فقد كان فى ذهن الفـلاح اعتقـاد راسخ بأن الحكومة لا تفهمه وأن الموظفين أغراب أجـراء لا يهمهـم إلا قـبض مرتبهم وقلوبهم ليست معه وكان مما يزيد الهوة بين الفلاحين والحكومة فى العهـد الماضى الذى أتحدث عنه أن بعض الموظفين لا كلهم - كانت عيونهم فارغة- وقد استقر فى ذهنه - وإن كانت أسانيده حوادث غير كثيرة - أن هـؤلاء المـوظفين يعتقدون أنه راقد على كنز وأن خيرات أرضه موفورة مبذولة لذلك رأيت الفـلاح يحاذر أن تظهر عليه دلائل النعمة، فهذه هى خطة دفاعة التى ورثها عن جـدوده حين كانت تمزق السياط ظهورهم لتحصيل الضرائب منهم ويستشهد كاتبنا بما كتبه محمد عبده وعلى مبارك فى سيرتيهما لنعرف ماذا كان يلاقيه الفلاح لابتزاز المال منه فقد حدثت هجرات جماعية كثيرة، سكان قرى بأكملها يرحلون منها، فى الوجه البحرى من فر من الديار كلها إما شرقًا إلى سورية أو غربًا إلى ليبيا وما بعـدها، وقد لا يخلو حذر الفلاح من ظهور دلائل النعمة عليه من خوفه أيضًا من الحـسد، ويمضى كاتبنا فيصف مظالم وشكاوى الفلاحين مرات من طبيب القرية ومرات من المأمور، ويصف لنا أنواع العمد وما يحل بالفلاحين حسب نوع العمـدة! فيقـول: "وقد رأيت العمد ينقسمون إلى ثلاث طوائف: الأولى عمدة من أسرة لهـا عـزوة وملك، الوظيفة ليست إلا تأكيدًا وتثبيتًا للمقام عليه سمة الأعيان لا سمة المـوظفين شيخ الخفر تابع ملتزم حده وكنا نرتاح مع هذا العمدة لأنه يفض كثيرًا من المشاكل - وربما بلغ بعضها حد الجنايات - فلا تصل للمركز، والثانية عمدة مـن عائلـة طيبة ليس لها غزوة كبيرة أو ملك وفير، عليه سمة الموظفين لا الأعيان، هو أكثر

من العمدة الأول اعتدادًا بمنصبه وأشد حرصًا على إطاعة الأوامر وتجنب المسئولية، شيخ الخفر رأسه برأس العمدة، والثالثة عمدة فى قرية كل أهلها فقراء على باب الله يقترض العمدة من أقاربه وأقارب أقاربه إقرارات كاذبة بأنه يملك النصاب القاونى من الأرض (عشرة فدادين فيما أذكر) ليس عليه لا سمة الموظفين ولا سمة الأعيان بل سمة الأجراء المسترزقين، المركز يركبه وأهل البلد يركبونه، ونفوذ شيخ الخفر يفوق نفوذه وبدلاً من أن نستنجد به فإنه هو الذى يستنجد بنا، جيتك يا عبد المعين تعينى لقيتك يا عبد المعين تتعان!"[١٦].

وعلى الرغم من ثراء ما وصفه كاتبنا من حياة الريف المصرية وأحواله وهو ما يجب أن تسعه دراسة أخرى مفصلة فإن الذى يدخل فى دائرة هذا البحث هو كيف تجاوب يحيى حقى مع هذه الفترة من حياته وكيف أثر ذلك على سيرته الذاتية سلبًا وإيجاباً.

وفى هذا الجزء بالذات من سيرته الذاتية يتسق يحيىْ حقى مع مفهوم السيرة أو الاعتراف فنراه يعترف بالجانب السلبى من تجربته فى الريف بل بما ارتكبه أحيانًا من أخطاء يقول عنها: "إننى أعترف بجرائمى لأنها سقطت بمضى المدة!، ثم يفصل ذلك فيقول: "ليس لى فى زحمة العمل وقت أستطيع أن أتريث فيه وأسأل نفسى: ما الذى حدث؟ ما الذى جرى لك؟".. إننى لا أرقبها ومع ذلك أحس بأن مألوف طبعى يذوب شيئًا فشيئًا، تحل محله عادات جديدة مفترسة تتناولنى بأنيابها ومخالبها.. وجدتنى لأول مرة فى حياتى يعلو صوتى – مع الأسف – بأقبح ألفاظ السب الوقح الفاحش المقذع الداعر، لعلى كنت أجد فى مقدرتى على التفوه بها لذة كبيرة تعوض حرمانى وأنا صبى من مجاراة رفقاء الحارة فى هذه المتعة العجيبة!، ومع ذلك يتأمل المرء فى قوله هذه "المتعة العجيبة" فيزداد عجبًا أن تكون هذه متعة!.. أو أن يكون السباب عجيبًا! – ويستطرد كاتبنا فيقول: "فهذا السب انتقل إلىّ بالعدوى من زملائى فهو وسيلتهم الأخيرة فى استخلاص الحقيقة من أفواه المتهمين والشهود والمراوغين فالقضية البسيطة التى ينبغى أن نفرغ منها فى غمضة عين تنقلب بمجرد بدء التحقيق إلى "حسبة برما"، الشهود لا يفهمون السؤال

إجابتهم خارجة عن الموضوع، لا يقولون لك الحق إلا بعد جهد شديد ومراوغة، لا يأبه الواحد أن يعدل من فوره عن قول سجلته فى محضرك منذ هنيهة فيقلب التحقيق رأسًا على عقب، لا يلتمس لنفسه عذرًا، أفواههم بئر عميقة تجر منها دلوًا ثقيلاً، ثم ينشب العراك بين المتهم والمجنى عليه وبين المتهم والشهود وبين الشهود بعضهم وبعض. يحدث كل هذا فى ركن حجرة صغيرة، وفى بقية الأركان قضايا واضحة مماثلة، ينهدم بعض زملائى فتنبعث من حلوقهم ألفاظ السب الداعر كأنها صرخة استغاثة واحتجاج أو كأنهم يرونها وسيلة للإرهاب أو أقل عقاب يستحقه هؤلاء الناس لقاء ما يذيقونه لهم من عذاب، بل يذهب بعض زملائى فى قنوطه إلى حد القيام من مكتبه وصفح المناكف بالأقلام على صدغيه، وفيهم من ينادى عسكرى المركز ليحمل عنه مشقة هذه الغلظة الفظة.. والمصيبة أننى اقتديت بهم أيضًا.. إننى أعترف بجرائمى لأنها سقطت بمضى المدة.

ويصل كاتبنا فى هذا الجزء من السيرة إلى مرتبة التطهر من مثل هذه الجرائم فكأنها ثقلت على نفسه وعلى ضميره فتحرر منها بكتابتها فى سيرته ليجلو لنا الإنسان نقاط ضعفه كما رصده فى أحوال قوته ورقيه وعشقه للفن والموسيقى والفنون الراقية، ويرينا كيف يعانق الضعف الإنسانى القابلية للاستهواء وتقليد الآخرين دون تدقيق أو تمحيص وهو جانب بشرى قد يقع فيه المرء دون أن يدرى، أو يدرى ثم يتغافل عما وقع فيه مستندًا إلى أن الآخرين يفعلون ذلك أيضًا.. وهذا ما اعترف به يحيى حقى فى هذا الموضوع من سيرة حياته.

الهوامش

(١) يحيى حقي: "كناسة الدكان- سيرة ذاتية"، كتاب الهلال، دار الهلال، العدد ٤٩٣، يناير ١٩٩٢، ص٢٠٢

(٢)-(٦) "كناسة الدكان"، ص ١٩٩ – ص ١٦

(٧) يحيى حقي: "خليها على الله"، مكتبة الأسرة، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٢، ص ٨

(٨) يحيى حقي: "كناسة الدكان"، مرجع سابق، ص٢٨ – ص٣٤.

(٩) يحيى حقي: "خليها على الله"، ص٩.

(١٠) – (١١) "كناسة الدكان"، ص ٢٦ – ص ٦٣، ص ٦٦ – ص ٨٠

(١٢) – (١٥) " كناسة الدكان"، ص ١٩٣ – ص١٩٧، ص ٢٣٣ – ص ٢٤٠

(١٦) يحيى حقي: "خليها على الله"، ص ١٤١ – ص ١٤٣، ص ١٦٧ – ص ٢٢٥

المقاربة الفنية الجمالية فى منهج يحيى حقى النقدى

فاروق العمرانى

تعددت مجالات الخلق والإبداع عند يحيى حقى وتنوعت مشاريه الأدبية فضرب بسهم فى القصة والرواية والنقد والمقالة واللوحة القصصية والترجمة الذاتية إلى غير ذلك من فنون القول.

ولعل النقد الأدبى يظل من أهم الميادين التى اشتهر بها يحيى حقى وله مجموعة مهمة من المؤلفات النقدية منها "خطوات فى النقد" وهو الذى يعنينا فى هذه الورقة(١).

وقد اختلف الدارسون حول تحديد منهج يحيى حقى النقدى وتباينت وجهات نظرهم فى تصنيفه(٢) فعده بعضهم ذا وجهة ذاتية لتركيزه على القيمة الفنية الجمالية للأثر الأدبى وعده بعضهم الآخر ذا وجهة تاريخية اجتماعية لأنه اعتنى بالدلالة الاجتماعية والوطنية للأعمال الأدبية، بل إن أحد الدارسين وهو الدكتور أحمد كمال زكى تردد فى تصنيف يحيى حقى إلى درجة أنه وصفه بكونه "مشكلة"(٣). ولعل هذا الاختلاف يعود إلى ثراء مدونة يحيى حقى النقدية وتنوع نصوصها وتضاربها أحيانًا.

وقد قادنا النظر الممحص لكتاب "خطوات فى النقد" الصادر سنة ١٩٦١(٤) – وهو كتاب تضمن مقالاته النقدية التى كتبها خلال مدة زمانية تجاوزت ثلاثا وثلاثين سنة أى بين ١٩٢٧ و ١٩٦١ – إلى الإقرار بأن الجانب الذى ألح عليه يحيى حقى فى العمل الأدبى هو الجانب الفنى الجمالى بالخصوص وأن وجهته كانت وجهة ذاتية انطباعية واضحة.

ويحيى حقى لم يخف ذلك، بل أعلنه صراحة فهو يقول فى مقدمة كتابه المذكور: "لا أنكر أننى لم أخرج عن دائرة النقد التأثرى"(٥)، ولكنه سرعان

ما قرن النقد التأثرى بعدم إلمام الناقد بالمذاهب وانصرافه عن ذكرها معللاً ذلك بعدم التحاقه بكلية آداب فى إحدى الجامعات وعدم دراسته النقد دراسة منهجية تاريخية (خطوات، ٨).

وهذا الكلام لا ينبغى أن يحمل على ظاهره ولا ينبغى كذلك أن يخدعنا تواضع يحيى حقى فهو لم يكن ناقدًا تأثريًا لأنه يجهل المذاهب النقدية وإنما كان كذلك لأنه يؤمن بأهمية هذا النقد ولأنه يعلم أنه نقد قائم على أسس ومبادئ وأنه يقتضى من صاحبه معرفة دقيقة بأصول الفن الأدبى. أفلم يتمن يحيى حقى فى خاتمة مقدمة كتابه أن ينجح – ولو من بعيد كما يقول – فى "إنشاء مذهب فى النقد" (خطوات، ٨).

إن الناظر فى كتاب "خطوات فى النقد" يلاحظ أن يحيى حقى كثيرًا ما يتلقى الأثر الأدبى تلقيًا وجدانيًا يعرضه على نفسه قبل كل شىء. فهو يقول "غاية ما تبلغه من العمل الفنى ما يبلغه منك: أن تعبر بكلامك أنت عن أثره الباقى فى نفسك" (خطوات، ٢٧٩). ولذلك تراه ينفعل بعد قراءة قصة كتبت فى الأصل باليونانية ثم نقلت إلى العربية فإذا هو من فرط إعجابه بها يقف بين يديها ذاهلا ويحنى أمامها رأسه وقد هزت روحه هزا عنيفًا حتى غلبه التأثر (خطوات، ١٨).

والأمثلة على ذكر وقع الأثر فى نفس يحيى كثيرة (انظر مثلا: خطوات، ١٤٨ و ١٥٢). بيد أن هذا التعامل الوجدانى لم يصرف يحيى حقى عن النظر الدقيق فى خصوصيات العمل الفنى وهنا تتجلى ثقافة الرجل وتظهر صرامته "فعندما ينفتح أمامه العمل الأدبى يأخذ بيدك إلى ساحاته ودهاليزه ومنعطفاته فى خبرة الفنان"(٦).

فهو _ مثلاً _ حريص على أن تكون الحبكة القصصية متقنة وإلا ضاع غرض المؤلف. ففى إحدى قصص مجموعة "سخرية الناى" لمحمود طاهر لاشين لاحظ حقى أنه ينقصها رباط يرتبط به قسماها المتنافران كما فشلت

القصة فى نهايتها حيث تورط المؤلف فى جمل خيالية أضاعت قيمة القصة (خطوات ٢٢ – ٢٣).

وفى تحليله "مصرع كليوباترة" توقف حقى عند توفيق شوقى فى الجمع بين العنصرين اللذين تدب بينهما الحياة فى القصة. أولهما وصف الأشخاص وصفًا ينقلهم من مجموعة أفكار قد تكون مبهمة ومن شعور لا يقوى الذهن على الإفصاح عنه إلى شخصيات ملموسة واضحة مفهومة لها ميزاتها كما لها نقائصها الصغيرة لها حياتها المستقلة التى تبدو من أول سطر أنها خلق سليم كامل وليست كشخصيات بعض القصص ولادة عسرة يعالج منها الطبيب استخلاص عضو ولا يفوز منها بجسم حى (خطوات، ٤٩) وثانيهما عدم وجود نغمة واحدة فى القصة "فليست الحياة رجلا يجرى وهو مغلق الذهن ليصل إلى غايته وإنما هى رجل مسرع تارة ومتلكئ أخرى فى الشارع مرة ومرة فى الأزقة يقصد إلى غايته ولا يمنعه هذا من أن يراقب ما حواليه" (خطوات، ٥٣).

وللوصف عند حقى شأن كبير ومن المعلوم أن صاحبنا متيم بالوصف والتأمل وقليل الصبر على الحداثة ولهذا استنبط قالبًا أدبيًا سماه باللوحة القصصية[٧] ففى نقده أقصوصة من مجموعة "يحكى أن" لمحمود طاهر لاشين يذكر حقى بالفرق بين الفن والوصف الفوتوغرافى الذى لا يعدو أنه مجهود للعين (خطوات، ٦٤) وليس من الفن فى شيء الاقتصار فى الوصف على ما تراه فقط، ذلك أن العقل البشرى قلما يتأثر بالمنظر أمامه فحسب بل هو دائم العمل والمقارنة والتذكر ومن هنا يجب أن يكون الوصف حسب حقى شيئًا حاضرًا وشيئًا غائبًا، أن يكون منظرًا وذكرى، علمًا يتبعه حيرة وسؤال، شعورًا تليه هزة وعاطفة. (خطوات،٦٥).

ويعارض يحيى حقى اتجاه بعض المؤلفين ولا سيما المبتدئين منهم إلى المغالاة فى أمانة الوصف يدفعهم إلى ذلك حب الاستقصاء وذكر كثير من التفاصيل المادية. ويرى أن الفن القصصى لا يقبل ذكر هذه التفاصيل المادية إلا إذا كانت معبرة عن حالات نفسية لأبطال القصة وتطورهم (خطوات،١٥٦).

ومن الأدوات الأدبية الرفيعة التى يعتمد عليها الأسلوب الفنى فى رأى حقى التشبيه، فهو أبين عن مزاج المؤلف (خطوات،١٨٧) وفيه تظهر فلسفة المؤلف فى ضم الأشتات المتفرقة المتنافرة فى وحدة لها مغزى وهو وسيلة المؤلف فى التقريب بين عالم الماديات والمعنويات (خطوات، ١٧٨) فيقرب البعيد ويبعد القريب ويقرن المتناقضات فإذا هى تتشابه ويفصل بين المتشابهات فإذا هى متناقضة [وهو] وسيلة كشفه لمفارقات الحياة وعوالم النفس (خطوات، ١٨٧ – ١٨٨). ولذلك لم يسلم أسلوب يوسف الشارونى على براعته فى القصة من شىء من الجفاف والنغمة التقريرية التى لا تعين على هز شعور القارئ بسبب انعدام التشبيه فى كتابته (خطوات، ٢٧٨).

هذه الملاحظات الفنية الدقيقة وغيرها مما لم نذكر مرجعها جميعًا إلى شىء واحد هو حفاوة يحيى حقى باللغة، فهو يرفض المغالاة الخطابية والتجريدات الفارغة واللغة البليغة المسطحة الخالية من الروح[٨]. وهو لا يرى من الضرورى أن تنفجر العاطفة دائمًا فى ألفاظ قوية بل إن مهارة الكاتب تبدو فى إخفاء أقوى العواطف جموحًا وأشدها غضبًا تحت غطاء من ألفاظ هادئة وعادية جدًا (خطوات،٢١). ويؤاخذ أحد الروائيين على أسلوبه الخطابى داعيًا إياه أن يقلع عنه لأن هذا الأسلوب لا يصلح لكتابة القصص فالقصة ليست خطبة بل هى حكاية يسرها لك المؤلف فى أذنك همسًا. وهل وجدت هامسًا يخطب؟ (خطوات، ١٩ – ٢٠).

وهو لا يخجل من القول بأنه منذ أمسك بالقلم وهو ممتلئ ثورة على الأساليب الزخرفية متحمس أشد التحمس لاصطناع أسلوب جديدة سماه الأسلوب العلمى الذى يهيم بالدقة والعمق والصدق. وقد أفاض فى الحديث عن ذلك فى محاضرته المعروفة "حاجتنا إلى أسلوب جديد"[٩] وفيها طالب الأدباء بالتحديد والحتمية والعمق، فالأسلوب العلمى يعتمد على تحديد المعانى وبالتالى اختيار ألفاظ محددة لها بحيث يتعذر استبدالٍ لفظ بآخر وبهذا يزول عن الأسلوب التبرج الفارغ والتزويق الذى لا طائل تحته وتخلص الكتابة الأدبية من عيبين كبيرين هما

الميوعة والسطحية المفضيان حتما إلى ميوعة الفكر. ذلك أن تحديد اللفظ كما يقول يحيى حقي هو بذاته تحديد لطرائق التفكير فإن الإنسان يفكر بواسطة اللفظ وكلما تحدد الفكر بفضل تحديد اللفظ تحدد اللفظ بفضل تحديد الفكر (خطوات، ٢٣٢).

وهذه الدعوة إلى الدقة والنصاعة والوضوح لا تتأتى كما يقول صبرى حافظ إلا عن عشق حقيقى للكلمة وولع صادق بالتغنى بأنشودة البساطة(١٠).

أفلم يرفع يحيى حقى صوته متوجهًا إلى فريق من الأدباء الشبان قائلاً:

"أريد أن تحسوا بأن لا شعر بلا عشق للشعر، لا قصة بلا عشق للقصة وأن لا عشق للقصة والشعر إلا بعشق أهم هو عشق اللغة وهو عشق مؤرق معذب لا تخمد له نار. فاللغة هى مادتهما كاللون للرسام والحجر للنحات ولا بد لهم أن يكونوا خبراء بمعدن هذه المادة التى يعملون بها"(١١).

وهكذا لم يبرح يحيى حقى دائرة النقد التأثرى ذلك النقد القائم على فطنة مرهفة للوظيفة الجمالية والفنية للغة وللأسلوب فى الأثر الأدبى.

وقد تفطن محمد مندور إلى أصالة يحيى حقى وأشار بحق إلى أن صاحبنا وضع فى كتابه "خطوات فى النقد" الأسس العامة لعلم جديد هو علم الأسلوب على أساس من حساسية جمالية ولغوية وعقلية (١٢).

ولقد كان يحيى حقى كلما تحدث عن نفسه وذكر أنه ناقد تأثرى كان يفعل ذلك وكأنه يعترف بذنب ولا ذنب له، إنه كما يقول شكرى عياد يظلم نفسه جدًا(١٣). إن يحيى حقى سيظل فى رأينا من رواد النقد التأثرى فى أدبنا العربى الحديث حتى وإن لم تغفل عينه أبدًا عن قيم ودلالات أخرى اجتماعية ووطنية فى العمل الأدبى.

وقد مهد الطريق لناقد آخر كبير سيحمل المشعل ويواصل السير فى الدرب نفسه ألا وهو محمد مندور. الدرب نفسه مع كثير من التفصيل والتدقيق المنهجى والأكاديمى(١٤). فيكفى يحيى حقى فخرًا أنه مهد ووضع الأسس لهذا التيار المهم، التيار التأثرى فى النقد العربى الحديث.

الهوامش

(١) من مؤلفات يحيى حقى النقدية الأخرى نذكر: فجر القصة المصرية. عطر الأحباب – أنشودة البساطة – هذا الشعر – عشق الكلمة – هموم الثقافة – فى محراب الفن.

(٢) انظر عرضا لأهم هذه الآراء المتباينة في: د. عبد الفتاح عثمان: الأسلوب القصصى عند يحيى حقى. مكتبة الشباب. القاهرة ١٩٩٠. القسم الأول: التنظير النقدى. ص ٢٥ – ٢٧.

(٣) انظر: د. أحمد كمال ذكى: النقد الأدبى الحديث. أصوله واتجاهاته. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٧٢ ص ١٣١.

(٤) اعتمدنا النسخة الصادرة عن مكتبة دار العروبة بالقاهرة فى ٣٠٢ صفحة دون تاريخ. والأغلب على الظن أنه صدر سنة ١٩٦١.

(٥) خطوات فى النقد. ص ٧ وسنحيل من هنا وصاعدًا على هذا المصدر فى متن المقال ونرمز إليه بـ: خطوات.

(٦) انظر: د. شكرى عياد: الرؤيا المقيدة. الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٨. ص ٢٠٠.

(٧) انظر: القصة القصيرة من خلال تجاربهم: يحيى حقى. مجلة فصول عدد خاص عن القصة القصيرة. المجلد الثانى، العدد الرابع. يوليو – أغسطس – سبتمبر ١٩٨٢ ص ٣٠٤.

(٨) انظر: محمود أمين العالم: يحيى حقى ناقدًا. مجلة إبداع. العدد الأول يناير ١٩٩٣ ص: ٦٨. وأعاد نشره فى: أربعون عامًا من النقد التطبيقى. دار المستقبل العربى. القاهرة ١٩٩٤ ص ٣٠٢ – ٣١١.

(٩) محاضرة ألقاها بجامعة دمشق فى ٢٥ مايو ١٩٥٩. خطوات فــى النقــد ص ٢٠٢ – ٢٣٦.

(١٠) انظر: صبرى حافظ: عطر عاشق البساطة وقيمة الأدبية. إبداع. العدد الأول يناير ١٩٩٣. ص ٧٩.

(١١) انظر: رشدى صالح: بمنتهى الحب يمزق يحيى حقى هذه القــصص فــى: سبعون شمعة فى حياة يحيى حقى. إعداد وتقديم يوسف الشارونى. الهيئــة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٧٥. ص ٢٤٩.

(١٢) انظر محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون. مكتبة نهضة مصر. د. ت ص ٢٢١.

(١٣) د. شكرى عياد سبق ذكره. ص ٢٠٠.

(١٤) انظر: فاروق العمرانى: تطور النظرية النقدية عند محمــد منــدور، الــدار العربية للكتاب. ليبيا – تونس ١٩٨٨.

الحوارية ومظاهر التعددية الصوتية

"قنديل أم هاشم": قراءة استعادية

فخرى صالح

بعد حوالى ستين عاما من صدورها أول مرة لا زالت رواية " قنديل أم هاشم"[١] ليحيى حقى أرضا خصبة للقراءة والتأويل، لا بسبب شاغلها المتجدد الخاص بعلاقة الشرق والغرب، ومحاولة حقى العثور على تركيب مادى – روحى يستطيع أن ينبه الأمة المصرية، ومن بعدها العرب، من سباتها، بل بسبب ما تحظى به هذه الرواية القصيرة المقتصدة، التى هى أقرب إلى طبيعة القصة القصيرة وكثافة عوالمها، من غنى داخلى وصنيع فنى مغاير وإتقان للحيل السردية التى تمكن الراوى من الانتقال عبر أزمنة متطاولة دون أن يشعر القارئ أن ثمة خللا فى البناء الفنى للرواية.

فى "قنديل أم هاشم، التى تركز السرد على شخصيتها المركزية إسماعيل وتطيل التلبث حوله وتتيح لأفكاره وتأملاته وتأويله لواقع المصريين فى الأزمنة الحديثة، الحيز الأكبر من فضاء سردها، انشغال بنقل الرواية العربية فى أربعينيات القرن الماضى من البلاغة القديمة المتخشبة إلى بلاغة العصر الحديث القائمة على حيوية اللغة وتفجرها ومحاولتها رسم ما يعتمل داخل الشخصية الروائية استنادا إلى المحيط الذى تسعى تلك الشخصية فى إطاره[٢]. وعلى الرغم من أن كل الأصوات تتقطر من خلال الشخصية المركزية، وتبدو الحكايات والوصف ونقل كلام الآخرين وهى تمر عبر منشور شخصية إسماعيل، فإن عناية يحيى حقى بتأثيث روايته بالأصوات واللغات المتعددة، التى تستحضر جو الحارة المصرية، تدفع " قنديل أم هاشم " إلى احتلال موقع متقدم فى تطور الرواية العربية فى السنوات الأخيرة من النصف الأول من القرن العشرين. فعلى مبعدة منها، فى الزمن والصنيع الروائى، تقيم روايات توفيق الحكيم وتشخيصاته الألليغورية[٣] لواقع

مصر بعد ثورة ١٩١٩ وتحديد الناظم المركزى للشخصية المصرية والقسمة المادية – الروحية للعلاقة بين الشرق والغرب، كما أنها مكتوبة فى الفترة الزمنية التى كان نجيب محفوظ منشغلا فيها بتجريب شكل الرواية على موضوعات تاريخية فرعونية(٤).

لكن كيف استطاعت "قنديل أم هاشم"، بشريطها اللغوى القصير نسبيا، أن تشق للرواية العربية طريقا إلى أرض الرواية الحديثة التى تعنى بتمثيل عوالم متعددة وإضاءة دواخل الشخصيات، وجعل الرواية مناسبة للإفصاح عن المأزق الوجودى الذى تحياه شخصياتها؟.

يقود يحيى حقى "بطله" إسماعيل، المأزوم على صعيد علاقته بأبناء حيه وبالقيم التى يعتنقها أهله، وبوطنه الذى ينعته بأقذع الألفاظ لكنه سرعان ما يحتضنه قابلا بكل تناقضاته وبؤسه وفقره وتخلفه، من الطفولة إلى الشباب، مارا بالكهولة، وانتهاء برحيله عن عالمنا طالبا له الرحمة على لسان الراوى الذى هو ابن أخيه. ويعتمد الكاتب فى تشخيص هذه الفترة الزمنية المتطاولة التلخيص والحذف والقطع والإشارة العابرة القصيرة إلى سنوات طوال يعبرها الراوى، مفضلا الإضاءة المركزة الخافتة على أحداث بعينها تمثل بالنسبة له بؤرة المشهد وتلخيصا لتجارب سنوات مرت. وهو بذلك يقترب فى روحية عمله السردى من شكل الرواية القصيرة أو النوفيلا التى تسعى إلى إضاءة حدث بعينه، وتركيز سردها حول شخصية بعينها، لتنبيه القارئ إلى الفكرة المحورية التى تقيم فى أساس النص السردى. تلك هى غاية نصوص سردية خالدة فى التراث الإنسانى مثل "قلب الظلام" لجوزيف كونراد و "موت فى البندقية " لتوماس مان، و "قصة موت معلن" لغابرييل غارسيا ماركيز.

تقترب "قنديل أم هاشم" من هذا المثال للتكثيف والاختزال، وتركيز البؤرة على أحداث دالة فى السياق السردى، مهملة التفاصيل ومفضلة جلاء ما يضىء الفكرة الأساسية التى تلف وتدور حولها طوال الوقت دون أن تصرح بها. لكن ذلك ما كان ليتم لولا أن يحيى حقى اهتدى إلى ما يميز النوع الروائى عن غيره من

الأنواع، أى إلى اشتماله على تعددية صوتية وتنوع فى اللغات المستخدمة حتى ولو كانت غاية الروائى النهائية تركيز بؤرة عدسته على شخصية بعينها أو حدث خاص يمثل بالنسبة إليه استبطانا لرؤيته الوجودية. ومن هنا فإن "قنديل أم هاشم" توفر مثالا مبكرا فى الرواية العربية للاشتغال على تعددية الأصوات واستخدام أنواع من اللغات التى تتراصف جنبا إلى جنب فى النص الروائى. ويمكن لنا، عبر دراسة أنواع هذه اللغات، بالمعنى الباختينى لمفهوم اللغات[٥]، أن نعثر على تصور كامل يتصل برؤية يحيى حقى للسرد والرواية.

فى هذه الرواية، الحائرة كما قلنا بين شكل الرواية القصيرة (النوفيلا) والقصة القصيرة، يستخدم حقى اللغة اليومية التى كان يستخدمها أبناء الحارة المصرية فى أربعينيات القرن الماضى، كما يستخدم لغة مثقفة أقرب إلى أن توظف فى خدمة ثيمة الرواية التى تثير ما أثارته قبلها رواية "عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم حول علاقة الشرق بالغرب، وانتصار يحيى حقى للحكمة الشرقية، وربما للأسطورة الشرقية التى تمثل بالنسبة له العلاج الشافى إذ كان أصحابها يؤمنون بها إيمانا عميقا لا يتحولون عنه. ويسهم استخدام تفاصيل المكان وحوارية الأصوات فى "قنديل أم هاشم" فى توفير مختبر للرواية العربية فى فترة مبكرة من ازدهار الشكل فى أربعينيات القرن الماضى وتوصله إلى حلول بخصوص اللغة وسيولة السرد ومحاولة تقديم الرؤى المتصارعة فى الرواية دون أن تظهر يد الكاتب التى تحرك الشخصيات من خلف، ما يوفر تعريفًا أكثر دقة للنوع ويبين عن تطور الكتابة الروائية العربية فى فترة مبكرة من نشوئها.

يفتتح يحيى حقى السرد فى "قنديل أم هاشم" بمشهد دال يصف قدوم عائلة الشيخ رجب عبد الله إلى القاهرة وسكناهم فى حى السيدة بجانب مسجد السيدة زينب. ويمكن أن نرصد فى القسم الأول من الرواية عددا من الأساليب واللغات التى تستخدمها الشخصيات، أو التى تجرى أسلبتها أو التعبير عنها بصورة بارودية للتوصل إلى تمثيل ساخر لتصرفاتها وإضاءة الفكرة المركزية التى تسعى الرواية إلى التشديد عليها فى سياق السرد أو فى الصفحات الأخيرة من الرواية.

فى الصفحة الأولى من الرواية يستخدم يحيى حقى سردا يبدو فى ظاهره محايدا لكنه فى الحقيقة محتشد بالسخرية والتهكم والهجاء والصدور عن رؤية متعالمة سوف نفهم أسبابها فى الصفحات التالية من الرواية. هنا استعادة لزيارة العائلة الأولى لمسجد السيدة زينب، فعائلة الشيخ رجب الآتية من الريف تبدى ورعا وتقديسا لمقام السيدة لا يبدو أن الراوى، وهو أحد أحفاد الشيخ رجب، يؤمن به، بل إنه يسخر منه ويقوم بتمثيله بصورة هزلية.

"كان جدى الشيخ رجب عبد الله إذا قدم القاهرة وهو صبى مع رجال الأسرة ونسائها للتبرك بزيارة أهل البيت، دفعه أبوه إذا أشرفوا على مدخل السيدة زينب – وغريزة التقليد تغنى عن الدفع – فيهوى معهم على عتبته الرخامية يرشقها بقبلاته، وأقدام الداخلين والخارجين تكاد تصدم رأسه. وإذا شاهد فعلتهم أحد رجال الدين المتعالمين أشاح بوجهه ناقما على الزمن، مستعينا بالله من البدع والشرك والجهالة، أما أغلبية الشعب فتبسم لسذاجة هؤلاء القرويين – ورائحة اللبن والطين والحلبة تفوح من ثيابهم – وتفهم ما فى قلوبهم من حرارة الشوق والتبجيل، لا يجدون وسيلة للتعبير عن عواطفهم إلا ما يفعلون: والأعمال بالنيات" (ص:٥).

على الرغم من أن الكلام السابق كله يرد على لسان الراوى الغفل من الاسم فإننا نعثر على حشد من اللغات المتداخلة التى يهجن بعضها بعضا، ما يحول دون القارئ وتبين الصوت الذى يتكلم أو يشكل خلفية هذا الكون اللغوى المعقد أو المواقف اللفظية التى تتخذها طبقات وفئات اجتماعية ذات أصول مختلفة، ريفية ومدينية، من ظاهرة معينة هى العلاقة التى تقوم بين عائلة الشيخ رجب ومقام السيدة زينب، بصورة محددة، أو بين الآتين من الريف وهذا المقام المقدس فى الحياة الشعبية المصرية. هناك فى السطور الأولى لغة الراوى المحايدة، التى نشتم منها لغة متعلم مثقف له رؤيته المحددة للأشياء والعالم. لكن هذه اللغة تبدو محايدة فى ظاهرها سرعان ما تقطعها جملة تكشف عن موقف الراوى من هذا التقديس والتبجيل الذى تكنه عائلة الشيخ رجب للمقام (وغريزة التقليد تغنى عن الدفع)، ويلى الجملة وصف كاريكاتوزى لحركة تقبيل العتبة، وسخرية ضمنية من هذه الحركة من

خلال وصف اصطدام أقدام الداخلين والخارجين برأس الشيخ رجب. إننا نعثر في السطور الأولى على ما يسميه بختين الأسلبة، أي التهجين القصدي للغات بحيث تتراصف هذه اللغات جنبا إلى جنب دون أن تختلط ببعضها. إن وعي الراوي لانفصال هذه اللغات عن بعضها هو الذي يجعلنا نميز هذه التلفظات ضمن الكون اللغوي الأوسع للرواية، وهو ما يجعل نص يحيى حقي "قنديل أم هاشم" ينتسب للنوع الروائي ويجدد الأحادية العمياء للرواية في زمنه. إنه يعمل على تشخيص اللغات ويمكن فئات وطبقات وأشخاصا متعددين من الظهور بصورة ضمنية في نصه الروائي، أي دون أن يضطر إلى إعطاء صوت لهؤلاء الأشخاص وتلك الفئات في الرواية، إذ يكفينا استعمال لغاتهم حتى نتبينهم هناك في خلفية المشهد.

في الاقتباس السابق الذي يشكل مفتتح الرواية نعثر على: لغة رجال الدين من أبناء الأزهر، وعلى لغة أبناء المدينة في مقابل لغة أبناء الريف، وعلى حكم أبناء المدينة على أبناء الريف، وتفهمهم لتصرفاتهم. لكن صوتا متعاطفا يخترق كل هذه اللغات وما تعبر عنه من رؤى. إنه صوت الراوي الذي يصف ويلخص الأحداث، فينبه إلى تمكن غريزة التقليد من الإنسان، ويعلن موقفه من موقف رجال الدين من فعلة أشخاص مثل عائلة الشيخ رجب في مدخل مسجد السيدة زينب. وما يهمنا في هذا الصوت أنه يبدو تمهيدا لما سيحدث في الرواية فيما بعد، أي قبل أن نتعرف على إسماعيل ونشهد انقلابه من حال إلى حال، ثم تسليمه بأن السمات الحضارية للشعوب تجعل الأفراد مجرد ممثلين لها، وأن الإيمان الروحي بالأشياء أقوى من المادة والاكتشافات العلمية. إن تعليقات الراوي التي تتخلل الوصف هي بمثابة تهيئة للقارئ لما سيأتي في الصفحات التالية.

في الفقرة التالية التي تلي الفقرة التي اقتبسناها سابقا نعثر على تعددية لسانية اجتماعية وتداخل للغات بصورة تهيئ لظهور الحبكة التي تبنيها الرواية.

"وهاجر جدي – وهو شاب – إلى القاهرة سعيا للرزق، فلا عجب أن اختار لإقامته أقرب المساكن لجامعه المحبب، وهكذا استقر بمنزل للأوقاف قديم يواجه ميضأة المسجد الخلفية، في الحارة التي كانت تسمى (حارة الميضة). "كانت"، لأن

معول مصلحة التنظيم الهدام أتى عليها فيما أتى عليه من معـالم القـاهرة. طـاش المعول وسلمت للميدان روحه، إنما يوفق فى المحو والإفناء حين تكون ضـحاياه من حجارة وطوب! " (٥-٦).

لنسأل أنفسنا هنا: من الذى يتكلم فى الفقرة السابقة؟ هـل هـو الـراوى أم الكاتب أم شخص آخر لا يظهر فى النص؟ إن تعدد الأصوات، ومـن ثـمّ تعـدد اللغات، يقيم حوارية مركبة للأساليب والتصورات والرؤى والمواقف الأيديولوجية، ويعيد التشديد على مواقف بعينها ضمن طبقات هذا النص الشديد الغنى والحيويـة. فى الفقرة السابقة حذف لفترة زمنية لا نعلم طولها، لكن الراوى يخبرنا أن حـادث تقبيل عتبات السيدة زينب قد أفضى بالشيخ رجب إلى الانتقال إلى المقـام العزيـز على قلبه. لقد أصبح الآن شابا واختار السكنى إلى جانب مقام السيدة زينب. لكـن هذا الوصف والتلخيص السابق لمصير عائلة الشيخ رجب سـرعان مـا تقطعـه تعليقات جانبية عن الحارة التى هدمت ولم تعد موجودة. ونفهم من هذه التعليقـات، التى تغنى معرفتنا بالأجواء المحيطة والفضاء الزمانى - المكانى الذى يشكل عالم الرواية، أن مسكن العائلة قد يكون هدم فى مرحلة لاحقة، لكننـا لا نعلـم فـى أى زمن، أكان ذلك بعد عودة إسماعيل من بريطانيا، أم أن ذلك حـصل فـى زمـن الراوى الذى يخبرنا أنه ابن أخى إسماعيل. إن التقنيات السردية التـى يـستخدمها يحيى حقى فى "قنديل أم هاشم" هى من ذلك النوع الذى يضفى فى أحيـان كثيـرة غموضا على النص السردى، ويسدل غلالة رقيقة تحدث أثرا سحريا تعزيميا على النص.

فما معنى هذه العبارة التى تعترض السرد فجأة وتنقلنا إلى عالم آخر بعيـداً عن انتقال العائلة من الريف وسكناها القاهرة: "طاش المعـول وسـلمت للميـدان روحه، إنما يوفق فى المحو والإفناء حين تكون ضحاياه من حجـارة وطـوب! " من الذى يتكلم هنـا؟ هل هو الراوى؟ أم الكاتب المختفى خلفه؟ أم صـوت آخـر سيلتحم بصوت إسماعيل فى الصفحات الأخيرة من الرواية، أى عندما يثوب إلـى رشده وينشئ تركيبا معقدا من العلم والخرافة يشفى به جموع الجهـلاء والـريفيين

الفقراء من المرض؟ ومن الذى تقصده العبارة وتخصه بقدرة المحو والإفناء، أهو المعول أم الزمن الذى تكنى عنه بالمعول؟ إن الغموض هنا عن علاقة الشرق بالغرب، والأهم من ذلك علاقة المصريين بأنفسهم.

تنتسب اللغة هنا إلى حقل آخر من التعبير. إنها تخرج عن السياق وتقيم لوحدها فى صقع آخر من عالم السرد، فى ثنايا أطروحة الشرق والغرب اللذين لن يلتقيا، والشرق الذى لا يشفيه سوى الإقامة فى أسطورته. صحيح أنها تنتسب فى ظاهرها إلى لغة التعليقات الجانبية التى تصدر عن الراوى فى معظم صفحات الرواية، لكنها تكتسب فرادتها من كونها تضىء ما سيحدث فى الرواية فيما بعد، وكذلك من كونها تتوافق مع الرؤية التى سيحيا بها ويموت إسماعيل الشخصية المركزية فى "قنديل أم هاشم".

يمكن القول إن المقاطع الافتتاحية الأولى فى الرواية هى أقوى اللحظات فى "قنديل أم هاشم". إنها تشخص حركة الحياة فى النص، وتلقى ضوءا قويا ساطعا على مصائر شخصياته؛ وهى إلى جانب كونها تختزل فى ثناياها تعددية لغوية، لا نعثر عليها فى النصف الأخير تقريبا من الرواية، تنتمى، فى معظمها، إلى ذلك النوع من التأمل الفلسفى الذى يمفصل العلائق داخل الرواية ويعيد موضعة الرؤية الكلية لها كلما ظن الكاتب أنه أضاع خيط السرد. هكذا يرسم يحيى حقى كيف تفنى عائلة الشيخ رجب نفسها من أجل أن يحيا إسماعيل.

"إذا أوى إلى فراشه فعندئذ، وعندئذ وحسب، تشعر الأسرة أن يومها قد انقضى، وتبدأ تفكر فيما يلزمه فى الغد. كل حياتها وحركاتها وقف على توفير راحته. جيل يفنى نفسه لينشأ فرد واحد من ذريته. محبة وصلت من قوتها إلى عنفوان الغريزة الحيوانية. الدجاجة القلقة ذات النظرة المتجسسة الحذرة ترقد على بيضها مشلولة الحركة ذليلة العين، كأنها راهبة تصلى... هل هى هبات من فيض كريم؟ أم جزية جبار مستبد، إرادته حديد، له فى كل عنق طوق، وفى كل ساق قيد؟ تعلق هذه الأسرة بولدها، تعلق مسلوب الحرية والإرادة!" (ص:٨-٩).

لا تعددية لغوية هنا بالمعنى الذى رأيناه فى فقرات سابقة، بل سرد مكثف تقطعه هذه العبارات التى تجاهد لكى تؤول طبيعة العلاقة بين الأسرة وابنها الذى تريد له أن يتعلم ويصعد فى السلم الاجتماعى ساحبا معه عائلته المستورة الحال. إنها لغة أقرب ما تكون إلى لغة الكاتب الذى يلتصق بصوت الراوى، ويقيم داخل تجاويفه. لكن هذه اللغة التأملية المتسائلة، التى تقيم توازيا بين ما يفعله البشر وما يؤديه الحيوان غريزيا، بين التصرف الإرادى الذى يقترب من الغريزة والانقياد المحموم لفكرة تضحية الجماعة من أجل الفرد، تهيئ القارئ لما سيحدث فيما بعد من تضحية العائلة براحتها وطعامها من أجل ذهاب إسماعيل لدراسة طب العيون فى بريطانيا.

فى الصفحات التالية نقرأ سردا سريعا لحالة العائلة قبل سفر ابنها للدراسة فى الخارج، ويستخدم الكاتب هنا أساليب الحذف والتلخيص والإشارة المقتضبة والقفز الزمنى والتعليق الجانبى للراوى، ونقل الحوارات القصيرة التى تضىء المشهد، كما هو الحال فى القسم الثانى الذى يتحدث عن تقدم إسماعيل فى تعليمه المدرسى.

"سنة بعد سنة وإسماعيل يفوز بالأولية، فإذا أعلنت النتيجة دارت أكواب الشربات على الجيران، بل ربما شاركتهم المارة، وزغردت (ما شاء الله) بائعة الطعمية والبصارة، وفاز الأسطى حسن – الحلاق ودكتور الحى – بحلوانه المعلوم، وأطلقت الست عديلة بخورها وقامت بوفاء نذرها لأم هاشم. فهذه الأرغفة تعد وتملأ بالفول النابت وتخرج بها أم محمد تحملها فى مقطف على رأسها: ما تهل فى الميدان حتى تختطف الأرغفة، ويختفى المقطف، وتطير ملاءتها، وترجع خجلة تتعثر فى أذيالها ضاحكة من جشع شحاذى السيدة، وتصبح حادثتها فاكهة الأسرة بضعة أيام يتندرون بها" (ص: ٩-١٠).

فى الاقتباس السابق يعثر القارئ على تراصف اللغات إلى جانب بعضها بعضا. فى بداية الاقتباس سرد مقتصد لكنه مروى على لسان أهل إسماعيل وسكان حيه البسطاء. هنا يختفى الراوى المتعلم ويحل محله راو ينقل الكلام بصيغته

الشعبية المحببة معيدا تشخيص لغة البائعين وأصحاب المهن، ولغة أم محمد التي يعيد الراوى صوغها بلغة فصيحة هى أقرب إلى لغة الكاتب منها إلى لغة أهل الحارة. لكن هذه التعددية اللسانية محمولة على ما يسميه ميخائيل بختين الصوغ البارودى الذى يهدف إلى إضفاء المرح على المشهد وتبيان الفروق بين لغة الراوى الفصيحة الأقرب فى رؤيتها وعالمها التصورى إلى لغة المثقفين، أى إلى لغة الكاتب الذى كان يتأمل، ويحاول تفسير غريزة العطاء لدى عائلة إسماعيل. لكن هذا المشهد الحوارى الذى يقدم لنا علاقة أفراد الحارة المصرية بعضهم ببعض، ويرسم لوحة المهن والفضاء المكانى للحارة، يهدف إلى التأكيد على التعليق المتخلل السابق المتصل بالتضحية وإفناء العائلة نفسها فى سبيل فرد فيها.

إننا فى الصفحات التالية بإزاء نص تمتزج فيه التعددية اللسانية بحوارية أصوات الباعة والشحاذين والمومسات اللواتى يطلبن بركة أم هاشم، والضحكات التى تتعالى فى المقاهى والخمارات فى فضاء الحارة، فى الوقت الذى ينوس فيه ضوء قنديل أم هاشم الذى سيمثل هو الآخر شخصية محورية فى الرواية إلى جانب إسماعيل. تقطع هذا الكون اللغوى المتعدد الشديد الحيوية تعليقات الراوى، الذى يختلط صوته بصوت إسماعيل، أو أنه يبدو أحيانا صدى لصوت إسماعيل بعد عودته من أوروبا. ثمة تصادم بين الأقسام الأولى من الرواية، من خلال صوت الراوى، والأقسام الأخيرة عبر صوت إسماعيل. كأن صوت الراوى يستشرف فى الأقسام الأولى ما سيؤول إليه حال إسماعيل بعد عودته من أوروبا، ساخطا فى البداية مناديا بالعلم الغربى، محطما قنديل أم هاشم، ثم هادئا وقد أشع فى قلبه وهج أسطورة الشرق وإيمانه الذى لا تفسير له، داعيا فى النهاية إلى مزيج سحرى من العلم الدنيوى الممتزج بالمعرفة اللدنية.

إذا انتقلنا إلى القسم الذى يستعيد فيه الراوى فترة إقامة إسماعيل فى بريطانيا ليتعلم طب العيون فإننا لن نعثر على هذه الحيوية اللغوية التى توافرت فى الأقسام الأولى من الرواية. تلك الفترة يروى عنها بعد عودة إسماعيل إلى مصر ويجرى تلخيصها فى أقل من سبع صفحات. يتسيد صوت الراوى النص هنا مسرعا

للحديث بلغة تقريرية، لا أعماق لها، عن تفوق إسماعيل فى دراسته وتمكنه من أسرار طب العيون، وعلاقته بمارى التى وهبت له نفسها ثم تركته بعد أن غيرت رؤيته للأشياء والعالم والعلاقات الإنسانية. فى هذه الصفحات يميل الكاتب إلى اختزال التجربة وخلق مقابلات وتضادات حاسمة قاطعة بين الشرق والغرب، وكأنى به يطبق مقولة الشاعر الإنجليزى روديارد كبلنغ "إن الشرق شرق والغرب غرب، ولن يلتقيا".

"رأته يطيل جلسته بجانب الضعفاء من مرضاه، ويخص بعطفه من يلحظ فيه آثار تخريب الزمن للأعصاب والعقول – وما أكثرهم فى أوروبا. يجلس صامتا ينصت لشكواهم. وكان أكبر كرم منه أن يماشى منطقه منطقهم المريض. لحظته (مارى) وحلقة المرضى والمهزومين تطبق عليه يتشبثون به، كل يطلبه لنفسه. فأقدمت وأيقظته بعنف:

– أنت لست المسيح بن مريم! "من طلب أخلاق الملائكة غلبته أخلاق البهائم!" و" الإحسان أن تبدأ بنفسك".

هؤلاء الناس غرقى يبحثون عن يد تمد إليهم، فإذا وجدوها أغرقوها معهم! إن هذه العواطف الشرقية مرذولة مكروهة؛ لأنها غير عملية وغير منتجة" (ص: ٣١).

يغلب فى هذه المقاطع التى تتحدث عن علاقة الشرق بالغرب الخطاب المباشر، الأخلاقى والتعليمى والعاطفى للكاتب الملتصق بالراوى، ومع أن الراوى ينقل حوارات مختزلة مكثفة بين إسماعيل ومارى، فإن القارئ لا يستطيع مفصلة وجود مارى كممثل للغرب ومشخص لعاداته وناقل لفلسفته ورؤيته للعالم فى "قنديل أم هاشم". إن الراوى يلجأ إلى ضرب الأمثال عندما ينقل بعض حديث مارى مع إسماعيل، ما ينفى عن مارى سماتها الشخصية ويحولها إلى مجرد شخصية نمطية مسطحة. لقد أراد الكاتب التشديد على فردية الغرب وماديته، وانتقال هذه العدوى لإسماعيل حتى أصابه المرض وتمكن منه، ثم انتصر عليه بعد عودته إلى قلب عالمه الروحى الشرقى. لكن هذه الصياغة المركبة لعلاقة الشرق والغرب لا تجد

تشخيصا قويا لها فى "قنديل أم هاشم". فالرواية تتحول فى صفحاتها الأخيرة إلى مجرد رواية أطروحة حيث تلتهم عملية البحث عن حل لعرى حبكتها، بتوليف علاقة خرافية بين العلم والإيمان، بين البساطة والارتقاء الاجتماعى على الطريقة الغربية، بين التفانى فى خدمة الطبقات الاجتماعية الفقيرة وتحول إسماعيل إلى رجل سمين أكول مهلهل الهندام محب للنساء وهو الأمر الذى لا يتفق مع الأقسام الأولى من الرواية التى تشع فى بداياتها بنص مدهش فى حيويته وقدرته على تطوير النوع الروائى الوافد إلى العربية فى بدايات القرن الماضى.

"وخرج إسماعيل من الجامع وبيده الزجاجة وهو يقول فى نفسه للميدان وأهله:

- تعالوا جميعا إلىَّ! فيكم من آذانى، ومن كذب على، ومن غشنى، لكنى رغم هذا لا يزال فى قلبى مكان لقذارتكم وجهلكم وانحطاطكم، فأنتم منى وأنا منكم. أنا ابن هذا الحى، أنا ابن هذا الميدان. لقد جار عليكم الزمان، وكلما جار واستبد، كان إعزازى لكم أقوى وأشد".

ودخل الدار ونادى فاطمة! لا تيأسى من الشفاء. لقد جئتك ببركة أم هاشم! ستجلى عنك الداء، وتزيح الأذى، وترد إليك بصرك فإذا هو حديد...

وشد ضفيرتها واستمر يقول:

وفوق ذلك، سأعلمك كيف تأكلين وتشربين، وكيف تجلسين وتلبسين، سأجعلك من بنى آدم " (ص: ٥٥-٥٦).

هنا يكمن التعارض الداخلى الذى يشق الرواية من داخلها، ويبقيها مفتوحة على الروايات التى كتبت بعدها متناولة الثيمة نفسها، علاقة الشرق بالغرب والأثر المزلزل الذى ينتج عن هذه العلاقة ويجعل الذات القومية - وربما الفردية، تضطرب بين عالمين يلتقيان ولا يلتقيان.

الهوامش

(١) نشرت رواية " قنديل أم هاشم " لأول مرة عام ١٩٤٤، لكنني أعتمد هنا طبعة دار المعارف، فكل الاقتباسات الواردة في هذه القراءة تشير إلى صفحات تلك الطبعة. انظر: يحيى حقى، قنديل أم هاشم، سلسلة اقرأ، العدد ١٨، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٤

(٢) يقول يحيى حقى في شيء من سيرته الذاتية:" كان علينا في القصة أن نفك مخالب شيخ عنيد شحيح، حريص على ماله أشد الحرص، تشتد قبضته على أسلوب المقامات أسلوب الوعظ والإرشاد والخطابة، أسلوب الزخارف والبهرجة اللفظية والمترادفات، أسلوب المقدمات الطويلة والخواتيم الرامية إلى مصمصة من الشفاه، أسلوب الواوات والرغمذلكات، واللاجرمات والبيدأنات واللاسيمات، أسلوب الحدوتة التي لا يقصد بها إلا التسلية.

كنا نريد أن ننتزع من قبضة هذا الشيخ أسلوبا يصلح للقصة الحديثة كما وردت لنا من أوروبا، شرقها وغربها (ولا أتحول عن اعتقادى بأن كل تطور أدبى هو في المقام الأول تطور أسلوب. "يحيى حقى، كناسة الدكان" سيرة ذاتية "، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩١، ص ١٦-١٧).

(٣) نشر توفيق الحكيم "عودة الروح" عام ١٩٣٣، و "يوميات نائب في الأرياف" ١٩٣٦، و "عصفور من الشرق" ١٩٣٨، وفيها يمكن أن نعثر على سيولة أسلوبية وتعددية لسانية تبشر بتطور الرواية العربية في فترة مبكرة من ظهور النوع وترسخه في العربية.

(٤) نشر نجيب محفوظ "عبث الأقدار" عام ١٩٣٩، و "رادوبيس" ١٩٤٣، و"كفاح طيبة " ١٩٤٤.

(٥) للتعرف على تصنيفات بختين ورؤيته النظرية لتعدد اللغات أو التعددية اللسانية انظر:

M.M Bakhtin, The Dialogic I magination: Four Essays, Edited by Michael Holquist, Translated by Caryl Emerson and Holquist, University of Texas Press, Austin, 1981.

وبالعربية: ميخائيل بختين، الخطاب الروائى، ترجمة وتقديم: محمد برادة، دار الأمان، الرباط، ١٩٨٧.

وكذلك: تزفيتان تودوروف، ميخائيل بختين: المبدأ الحوارى، ترجمة: فخرى صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦.

يحيى حقى ومجلة "المجلة"

ماهر شفيق فريد

تعاقب على رئاسة تحرير مجلة "المجلة" خلال سنى صـدورها (١٩٥٧ - ١٩٧١) خمسة رؤساء تحرير هم على الترتيب: د. محمد عوض محمد، د. حسين فوزى، د. على الراعى، يحيى حقى، د. عبد القادر القط، إلى جانب مجموعة مـن المحررين ومستشارى ومديرى التحرير والمشرفين الفنيين وفيهم رجال من طبقـة حسن كامل الصيرفى وأنور المعداوى وشكرى عياد ويوسـف الـشارونى وفـؤاد دوارة وسامى فريد وكمال ممدوح حمدى. وطوال تلك السنوات ظلت المجلة وفيـة لشعارها "سجل الثقافة الرفيعة"" حتى لأعدها أرقى مجلة أدبية مصرية بعد "الكاتب المصرى" التى كان يصدرها الدكتور طه حسين فى أربعينيات القـرن الماضـى. وربما كانت أعلى نقطة بلغتها "المجلة" تقع فى الفترة التى حررها فيها يحيى حقـى ما بين ١٩٦٢ و ١٩٧٠

فى مقالة له بمجلة "الثقافة" (يناير ١٩٧٥) عنوانهـا "تجربتـى فـى الأدب والحياة" كتب حقى: لم أتصور وظيفة رئيس التحرير على أن الدولة سلمته مجلـة ليتبحبح فيها على هواه، ويطلع على القراء كل عدد بمقال له أو عنه، بل إن واجبه يفرض عليه أن ينشر فى المجلة أحسن ما يصله. ومن بين ما يصله مقالتـه هـو، فإذا وجد فيما يصله ما هو أفضل منها لم ينشرها". صدق الرجـل. إن الرائـد لا يكذب أهله. وعلى هذه السنة الحميدة من الترفع وإنكار الذات جرت كل مجلة أدبية تحترم ذاتها: "ذاكرايتريون" (المعيار أو القسطاس) (إليوت) "سكروتنى" (التمحيص) (ليفيس وزملاؤه) "الفكر المعاصر" (زكى نجيب محمود ثم فؤاد زكريا) "فـصول" (عز الدين إسماعيل ثم جابر عصفور ثم هدى وصفى).

ويذكر الدكتور صبرى حافظ فى كتابه "سرادقات من ورق" (ديسمبر ١٩٩٨) أن مدرسة التفانى فى العمل الثقافى العام التى أرسى دعائمها حقى فى "المجلة" كانت تحذف اسم رئيس التحرير نفسه من أى مقال ينشر فيها ناهيك عن أن تسمح بنشر مقال عنه أو عن أحد العاملين فى المجلة التى يرأس تحريرها".

كانت "المجلة" مجلة ثقافية عامة تنشر أبحاثا فى الفكر السياسى والعلوم الطبيعية والفلسفة وعلم النفس والموسيقى والفنون التشكيلية والأدائية والسينما والمسرح والتاريخ والجغرافيا والفولكلور، وفيها أبواب ثابتة مثل المكتبة العربية، والمكتبة الغربية، وتحقيق التراث، وكتاب الشهر، والرسائل الجامعية، والندوات الثقافية، والفكر والأدب قبل ستين سنة، وشهرية الفنون التشكيلية، وجولة المجلات العربية والأجنبية، لكن الأدب بفنونه المختلفة من شعر وقصة ومقالة ومسرحية كان، كما هو طبيعى، أغلب عليها. ويبقى أمام التاريخ أن يحيى حقى هو صاحب الفضل الأول فى استقطاب نخبة من كبار الكتاب (مثل العقاد وأمين الخولى) إلى صفحاتها، واحتضان مواهب شابة كثيرة من جيل الستينيات بخاصة، كما يبقى أنه المسئول، بعد الكُتّاب، عن أية سلبيات.

فى كتابه المسمى "يحيى حقى عازف الكلمات "(الدار المصرية اللبنانية، مايو ١٩٩٨) يصف لنا القاضى والصحفى سامى فريد – وقد عمل مع حقى عدة سنوات فى سكرتارية تحرير "المجلة" ومن ثم تراكم لديه رصيد من الذكريات عنه – جلسات حقى فى المجلة فيقول: "يستمع إليهم وهم يقرءون عليه أعمالهم.. وتتغير أشخاصهم ويحيى حقى كشيخ العامود لا يزال جالسًا يستمع إليهم معتمدًا بوجهه على راحتيه.. متابعًا قصيدة الشاعر. سارحا وراء معانيها.. شاردا بين إيقاعاتها.. أو منصتا لقصيدة يتلوها كاتبها، يكاد يحيى حقى يتلمسها حرفًا.. حرفًا.. أو متابعا مقالا لناقد مصححًا.. موجهًا.. موضحًا.. باذلاً نصحه وخلاصة تجربته ورؤيته فى إخلاص كثير، وتواضع جم". وفى موضع آخر يزيدنا سامى فريد بيانا: يصغى فى تواضع وصبر إلى زائره ممسكا بعصاه، ثم يرفع رأسه أو يومئ، أو يقول لازمته الشهيرة (أفندم).. إذا كان الأديب مقيما فى أحد الأقاليم يكتب له يحيى

حقي رسالة مطولة (انظر أيضا ذكريات القاص سعيد الكفراوى، على صفحات مجلة "أدب ونقد"، عن كاتبنا الراحل فى نفس السياق).

كان حقى يكتب عادة افتتاحيات "المجلة" وإن كان يخليها أحيانا لنشر خطب الرئيس جمال عبد الناصر فى عيد العلم، أو مقالات الدكتور عبد القادر حاتم، أو الدكتور ثروت عكاشة عن إنقاذ آثار بلاد النوبة. وتناولت افتتاحيات حقى موضوعات مختلفة: جمال عبد الناصر، السد العالى، بيرم التونسى، فوز نجيب محفوظ بجائزة الدولة التقديرية فى الأدب عام ١٩٧٠، قصص محمد سالم. كما رثى محمد محمود غالى، والشهيد عبد المنعم رياض، وحسن محمود، وصلاح الدين كامل، وأنور المعداوى عند رحيلهم، وتميزت افتتاحياته التى كان يكتبها تحت عنوان "من إحدى الزوايا" (فهو كما ترى، لا يدعى شمولا للرؤية) بالفطنة والذكاء والفكاهة. وكتب مرة مقاله عنوانها "حسن" بدأها بقوله: وليست كلمة حسنٌ هذه اسم خولى الجنينة الوسيم فتحسبنى أغريك أن تدندن بأغنيته الشعبية الحزينة وأنت فى الحمام، بل هى كلمة "الاستعانة" – وبالتنوين من فضلك – التى تتردد عند بدء مقاطع الحوار على ألسنة الممثلين عندنا فى المسرحيات المترجمة بالفصحى: حسنٌ، وماذا تريد؟ حسنٌ، سأنصرف، حسنٌ، إذا كان الأمر كذلك، وهكذا وهكذا.. أتململ لها كلما سمعتها، تقلقلنى قلقلة المطب للسيارة". حسن هنا ترجمة لكلمة Well التى كثيرا ما يبدأ بها الإنجليز كلامهم، وهى كلمة محيرة فى الترجمة على بساطتها الظاهرية، فهى أحيانا لا تعدو أن تكون محاولة لكسب الوقت يحشد المرء قواه فى أثنائها لكى يقول ما يريده أو يفكر أو يتذكر، ومن ثم انبغى ترجمتها فى ضوء السياق.

ومن الافتتاحيات التى أكاد أجزم أن حقى لم يكن كاتبها تحية إلى مجلتى "الثقافة" و"الرسالة" وكان يرأس تحريرهما على التعاقب – محمد فريد أبو حديد وأحمد حسن الزيات فى إصدارهما الثانى البائس، وذلك حين سعى المسئولون إلى إقامتهما من الأموات مثل إلعازر مكفنا بأكفانه البيضاء، شاخص الحدقة دون حياة. متى ندرك أن النجاح لا يتكرر لأنه مرتبط بلحظة حضارية وفكرية بعينها، وأن

"الثقافة" و"الرسالة" اللتين كانتا تحملان مشعل الفكر فى الأربعينيات والخمسينيات لم يعد لهما مكان فى أوائل الستينيات؟. كانت الافتتاحية، وإن تكن موقعة باسم "المجلة" – مجموعة سجعات تتجه شكوكى إلى أنها من قلم الشاعر حسن كامل الصيرفى – مساعد حقى فى التحرير – وكانت تجرى على هذا النمط".

"وبين الألحان العذبة التى يطلقها الشعب فى أهازيجه وأناشيده، وبين الأنوار التى تتلألأ فى سماء الوادى فى موعد عيده، وبين الفرحة التى تغمر أبناءه جميعًا من دلتاه إلى صعيده، تنبعث الحياة من جديد – كما انبعثت فى كل مرافق حياتنا فى ظل هذه الثورة المباركة – فى مجلتين كانتا منارتى تثقيف وعرفان، ومنبرى بلاغة وبيان، وملتقى إشعاع فكرى عربى فى كل مكان".

لا تعليق على هذا الكلام إلا كلمات الملك عجيب بن الخصيب، عند صلاح عبد الصبور بعد تحويرها بما يناسب المقام فأقول:

ما أضجر هذى القافية النونية

لن يسكت هذا الكاتب حتى يُفنى حرف النون.

استكتبت المجلة عددًا من كبار المفكرين على رأسهم العقاد الذى كتب سلسلة مقالات عن رجال عرفهم مثل مصطفى كامل ولطفى السيد ويعقوب صروف، وأمين الخولى الذى كتب عن التراث والمنهج (تعرض الخولى – فى أحد الأعداد – لنقد قاس من عبد الكريم العثمانى الذى نقد – فى باب تحقيق التراث – تحقيق الخولى للجزء السابع عشر من كتاب "المغنى فى أصول الدين" للقاضى عبد الجبار، وشكرى عياد الذى كتب مقالات عن مفهوم العصر (المازنى) وعالم نجيب محفوظ وأندريه موروا شولوخوف عند فوزه بجائزة نوبل فى الأدب فى ١٩٦٥. ومن المقالات المتميزة التى نشرتها المجلة "إصلاح الأداة الحكومية" لفتحى رضوان، "مقدمة للشعر العربى" لأدونيس، "الصداقة والحب فى التراث النثرى العربى" عن اللامعقول فى أدبنا المعاصر " ليوسف الشارونى، "سطور من كراسة مترجم" لمحمد عبد الله الشفقى، "الحديثة الموحشة" لصلاح عبد الصبور حيث قدم

نماذج مختارة من شعر المعرى مع تعليق قصير على نحو ما فعل طه حسين فى كتابه "صوت أبى العلاء".

ونشرت المجلة دراسات فى علم اللغة لأساتذة من طبقة محمد كامل حسين ومحمود فهمى حجازى، ودراسات فى الأدب العربى للعلامة محمود شاكر الذى كتب تحت عنوان "نمط صعب ونمط مخيف" سلسلة مقالات عن لامية تأبط شرًا.

إن بالشِّعبِ الذى دون سَلْعٍ   لَقتيلاً دمُهُ ما يُطَلُّ

ودراسات لشوقى ضيف وحسين نصار ويوسف خليف، فضلاً عن مقالات فى الأدب الغربى لأساتذة جامعيين، ودراسات أوروبية قديمة عن التراث الإغريقى واللاتينى. وعنيت المجلة بالأدب العربى كما يبدو فى أعين الغرب فنشرت مقالة للمستشرق جاك بيرك عن الأدب العربى المعاصر (من ترجمة عبد الصبور شاهين) ومقالة لدزموند ستيوارت عن الأدب العربى وهل هو قابل للتصدير (من ترجمة يحيى حقى) ومقالة لتريفور لى جاسيك عن ثلاثية نجيب محفوظ (من ترجمة أسما حليم).

وفيما يتعلق بالشعر، تاج الفنون القولية وخلاصتها المستقطرة، نشرت المجلة قصائد عمودية مثل "الوحدة الكبرى" لمحمود غنيم:

أيها العُربُ أرهِفوا الآذانا   هل سمِعتُم كما سمعتُ الأذانا؟

وشعرًا عموديًا مع تنويع القوافى وأطوال السطور لعبد الرحمن صدقى، وشعرًا منثورًا لذلك الشاعر المستشار مرهف الحس حسين عفيف، منه مقطوعة "مناجاة" التى تبدأ بقوله:

أحبهما وقد مددتهما، أو وضعتهما ساقا على ساق

أحبهما فى وقوفك وفى مشيتك، وعاريتين وفى الجوارب الحرير

وكلما راقصتُك فدبتا، ووقّعتا النغم الجميل.

ونشرت لشعراء عرب كالسياب والبياتى وبلند الحيدرى، وشعراء مصريين مخضرمين مثل حسن كامل الصيرفى، وشعراء دراعمة شبان كأحمد درويش وحامد طاهر. ومن القصائد البارزة التى نشرتها: "السلام الذى أعرف" لمحمود حسن إسماعيل و"الملاح وحوريات البحر" لمحمد إبراهيم أبو سنة، و"يوميات كهل صغير السن" لأمل دنقل، وفى مجال القصة القصيرة نشرت أعمال لمحمود البدوى، و"تحت الجامع" لإدوار الخراط (فى عدد فبراير ١٩٦٣) وهى أول قصة للخراط يعود بها إلى الساحة الأدبية منذ صدور مجموعته القصصية الأولى "حيطان عالية" فى ١٩٥٩، و"حمال الكراسى" ليوسف إدريس، و"أسمع المطر يتساقط فوق خالد عبد الحليم" لحليم بركات، و"الناس والحب" لأبو المعاطى أبو النجا، و"شلالات الكهف الداعر" لمحمد إبراهيم مبروك.

وخصصت المجلة ثلاثة أعداد كاملة لفن القصة القصيرة هى أعداد أغسطس ١٩٦٦، أغسطس ١٩٦٩، وأغسطس ١٩٧٠، كان أول هذه الأعداد مخصصا للشباب أو طلائع القصة القصيرة، إلى جانب دراسات ليوسف الشارونى وعبد الله الشفقى وصبرى حافظ، وكانت كل قصة منشورة مشفوعة بتعليق نقدى: فقصة "الحديقة" لضياء الشرقاوى يعلق عليها عبد الحليم عبد الله، و "مؤامرة" لحمدى أبو الشيخ يعلق عليها يوسف جوهر، و"بناقص واحد" لمحمود دياب يعلق عليها عز الدين إسماعيل، وهكذا... وفى ذيل العدد مسرحية لأديب الأقاليم محمد الخضرى عبد الحميد.

أما عدد أغسطس ١٩٦٩ فقد حمل قصة "جرح مفتوح" للخراط و"الليل الرحم" لمحمد روميش وغيرهما.

وضم عدد أغسطس ١٩٧٠ قصاصين من مصر والعراق وسوريا وفلسطين والسودان وتونس والجزائر والمغرب. ومن محتوياته فصل من رواية "السفينة" لجبرا إبراهيم جبرا، وميخائيل والبجعة" لإدوار الخراط، و"الأم والوحش" ليوسف الشارونى.

ونشرت "المجلة" بعض مسرحيات قصيرة لفتحى رضوان وغيره.

وعنيت "المجلة" بترجمة نماذج من الأدب الحديث، فقدمت من الشعر – "مرثية مصارع ثيران" للوركا (من ترجمة عبد الرحمن بدوى) ومن القصة القصيرة "غرام فى الصحراء" لبلزاك (ترجمة سامية أسعد) و"مس بريل" لكاثرين مانسفيلد (ترجمة فاطمة موسى محمود)، و"إطلاق النار على فيل" (وهى أقرب إلى الصورة القصصية) لجورج أورويل (من ترجمة رمسيس عوض). ومن المسرح: "أغنية الوداع" لتشيكوف، والشريط الأخير" لبكيت (من ترجمة أنور لوقا، وهى تتفوق بما لا يقاس على ترجمات نادية البنهاوى وعبد المنعم سليم لهذه المسرحية ذاتها).

ومن المقالات النقدية التى قدمتها المجلة: "محاورة الشجرة" لفاليرى (ترجمة أنور لوقا) "بول فرلين والانحلاليون" لجوركى (ترجمة فؤاد دوارة) "مختارات فى فهم الشعر ونقده" لإليوت (ترجمة صلاح عبد الصبور) "من مبادئ النقد " لرينيه ويليك (ترجمة غالى شكرى) "ومقالات عن شتاينبك وفروست" من ترجمة يحيى حقى، ومقالات لبراندلو (ترجمها محمد إسماعيل محمد) وليونسكو (ترجمها صنع الله إبراهيم).

وعنيت المجلة بالآداب الشرقية فقدمت دراسات عن الأدب التركى والباكستانى والهندى وبالأدب الجزائرى المكتوب بالفرنسية فقدمت أعمالا لمولود فرعون وآسيا جبار، وترجم إدوار الخراط مقالة لمالك حداد عنوانها "الأصفار تدور فى حلقة مفرغة". كما عنيت بالأدب الزنجى فى اللغتين الفرنسية والإنجليزية، وخصصت إحدى افتتاحياتها لمحاضرة قيمة ألقاها سنجور عن الزنجية والعروبة بجامعة القاهرة فى ٢٦ فبراير ١٩٦٧ وذلك عند زيارته لمصر. كذلك نشرت المجلة مقالات عن آداب أوروبية غير معروفة فى بلادنا كالأدب اليوغسلافى والهولندى والتشيكى، وعن أدب جواتيمالا وفنزويلا، وعن مسرح الكابوكى اليابانى، وكتبت نبيلة إبراهيم عن ملحمة جلجامش البابلية.

وقدمت المجلة مجموعة مقالات عن رواد الأدب العربى الحديث منذ مطالع القرن العشرين عائشة التيمورية وميخائيل نعيمة وتوفيق الحكيم وبشر فارس وإسماعيل مظهر وفرح أنطون وغيرهم.

ولفتحي رضوان مقالة ممتعة عن "المازنى" روى فيها كيف أن أحد أصدقاء المازنى من الرجال كتب له رسالة إعجاب بتوقيع معجبة تدعى فاخرة. وانطلى الأمر على المازنى فبدأ يكاتب هذه الفتاة أو المرأة المزعومة وهى تكاتبه، وتطور الأمر – كما يحدث فى مثل هذه الأحوال – إلى تعلق وافتتان من جانبه، فغدا يكتب إليها رسائل حارة يتضرع إليها فيها أن تقابله، ويشكلو اضطرام شوقه إليها وفتورها نحوه، وهى تعتذر بالتقاليد الاجتماعية والرقابة الأسرية إلى أن برح الخفاء، وانكشف الطعم الذى بلعه الأديب على حدة ذكائه وخبرته بالحياة ومعرفته بالأمور (وأعجب منى كيف أخطئ عامدا..) ما أضعف الرجل – ولو كان أديبا عظيما – أمام غواية المرأة! حقا إن الأنثى الخالدة تجتذبنا كما يقول "فاوست" جوته!.

وكان باب المكتبة من أقيم أبواب المجلة إذ يحرره نقاد من طراز مندور وغنيمى هلال وعز الدين إسماعيل، بينما يحرر باب المكتبة الغربية فايز إسكندر وأنجيل بطرس وعزيز سليمان ورمسيس عوض وشبان أصبحوا الآن أساتذة ونجوما لامعين: محمد عنانى وسمير سرحان وعبد العزيز حمودة وفاروق عبد الوهاب ووديع كيرلس (رحمه الله) وذلك المترجم الموهوب الذى فقدناه فى عام ١٩٩٨: محمد على زيد. وكانت فاطمة موسى تكتب جولة المجلات الإنجليزية والأمريكية، أما المجلات الفرنسية فيكتب عنها رمسيس يونان وسامية أسعد والسيد عطية أبو النجا وهيام أبو الحسن وأنور عبد العزيز وزينب عبد العزيز وفتحى العشرى، وكتب عبد الغفار مكاوى مرة جولة المجلات الألمانية. والمجلات العربية كان يقدمها الصيرفى وعبد الله خيرت وسامى فريد وغالى شكرى.

. ومن الأمور التى كانت تنتج الطاقة والحركة فى محركات "المجلة" وتضفى عليها حياة وحيوية، تلك المساجلات الفكرية والنقدية رفيعة المستوى التى كانت

تدور على صفحاتها، فى المتن تارة وفى باب تعقيبات؛ تارة أخرى. ومن أمثلتها مساجلة زكى نجيب محمود (ومن ورائه يستخفى شبح العقاد) مع محمد كامل حسين حول كتاب "وحدة المعرفة" لهذا الأخير، ومساجلة محمد غنيمى هلال مع مصطفى السحرتى حول كتابه "النقد الأدبى من خلال تجارب" ومساجلة إبراهيم حمادة مع رشاد رشدى حول كتابه "نظرية الدراما" من أرسطو إلى الآن، ومساجلة أحمد كمال زكى مع ماهر حسن فهمى عن أدب السير والتراجم، ومن النقود العنيفة، وإن لم يعقبها ردود، نقد عبد المعطى شعراوى لترجمة لويس عوض لنصوص النقد الأدبى عند اليونان، ونقد أحمد إبراهيم الشريف ترجمة زاخر غبريال لقصيدة كيتس "دعاء إلى كروان" وصواب عنوانها - إن أردنا الدقة - "أنشودة إلى عندليب".

وأصدرت المجلة أعدادا خاصة عن غاندى، وعن قضايا اللغة العربية (يونيو ١٩٦٦) وعن أحمد شوقى (ديسمبر ١٩٦٨) وعددا عن المسرح - مارس ١٩٦٦) تتصدره كلمة لتوفيق الحكيم ألقيت فى يوم المسرح العالمى، ورسالة من آرثر ميلر، وندوة عن "لماذا لم يعرف الأدب العربى المسرح؟" شارك فيها طه حسين والحكيم والزيات وزكى طليمات وعبد الرحمن صدقى وباكثير مع دراسات فى التأليف المسرحى والإخراج. وثمة عدد خاص فى أغسطس ١٩٦٧ (عقب كارثة الخامس من يونيو) يمكن أن ندعوه "ضد أمريكا" على نحو ما كتب ماركس "ضد دورنج" - وهو مجموعة مقالات، لا بد أنها صادرة بتوجيه سياسى، تحمل على مختلف جوانب الحياة الأمريكية وسياستها، وقد تزامن صدوره مع عدد آخر من مجلة "الكاتب" خصص أيضًا للهجوم على الولايات المتحدة الأمريكية.

وأجرى فؤاد دوارة ونبيل فرج وغيرهما مقابلات أدبية هامة - تعد الآن وثائق نقدية - مع طه حسين ومندور ونجيب محفوظ ولويس عوض ومحمود أمين العالم والخراط كما نشرت المجلة مقابلات مع سارتر (بترجمة أنور لوقا) ومورياك (بقلم ذلك الناقد والمترجم الموهوب الذى انتزعه الموت من بين ظهرانينا فى عز وعده وألقه: وحيد النقاش) وبازولينى وروبرت لويل وإلساموراننه زوجة مورافيا أو إحدى زوجاته فهن - بتعبير أبى فراس - كثر.

واحتفت المجلة – فى شجاعة محمودة – بالاتجاهات الطليعية التجريبية فكان مما نشرته قصص "مخلوقات براد الشاى المغلى" لمحمد حافظ رجب – صاحب صيحة "نحن جيل بلا أساتذة" – "ونزف صوت صمت نصف طائر" لمحمد إبراهيم مبروك، ومسرحية "محاضرة قيمة فى علم وظائف الأعضاء" لمعيد الكلاسيات الشاب، وقتها، بجامعة القاهرة يحيى عبد الله. وكانت تردف هذه المواد أحيانا بتعقيبات نقدية – لحقي وصبرى حافظ وغيرهما – تسعى إلى إلقاء الضوء عليها وتهيئة القارئ لاستقبالها. ونشرت مقطوعات نثرية – لم يدع صاحبها أنها شعر – لنعيم عطية تحت عنوان "العصافير" ومن أمثلتها هذه المقطوعة التى تحمل اسم "الأجنحة".

عندما ينهمر

المطر

تذوب أجنحة

الملائكة

ونشرت المجلة محاضر ندوات عُقدت بها، وشارك فيها أدباء ونقاد عرب ومصريون، حول عديد من الموضوعات: الموقف الحاضر فى القصة العربية، وضع الفنون الأدبية الراهن ومشكلاتها، حركة التجديد فى الشعر العربى الحديث، تدريس العلوم الحديثة باللغة العربية فى الجامعات، الموقف الحاضر فى النقد.

ومن أدب الرحلات كتب حسين مؤنس عن الأندلس، وعبد العزيز الأهوانى "مشاهدات فى الهند" ومصطفى الديوانى: من وحى كربلاء".

كذلك ضمت "المجلة" مقالات سياسية لكمال الدين رفعت ورفعت المحجوب وحسين ذو الفقار صبرى صاحب الكتاب الفريد "يا نفس لا تراعى" عن كارثة يونيو ١٩٦٧) ومقالات فى الطب والفلك وعلوم البحار والطبيعة واستكشاف الفضاء وعلم الأحياء، وفى الفلسفة إسلامية وغربية، ومقالات فى علم النفس

لمصطفى سويف وأحمد فايق، ودراسات فى الجغرافيا لجمال حمدان ومحمد السيد غلاب، وفي التاريخ المصرى القديم لأنور شكرى، ودراسات استشراقية، ومقالات فى الفولكلور.

وعنيت المجلة بالفنون الجميلة التى ترفد فن الأدب، فكتبت سمحة الخولى عن الموسيقى الغربية والشرقية، وحسن فتحى عن فن العمارة، وهاشم النحاس وأحمد الحضرى عن السينما، ونعيم عطية وبدر الدين أبو غازى عن التصوير والنحت إلى جانب مقالات عن الفكاهة والكاريكاتير فى الفن المصرى القديم، وملف عن الخط العربى ماضيه وحاضره ومستقبله، والمصور الفارسى بهزاد، وكتب سعد أردش عن تجربته مع مسرح بريخت، كما ظهرت مقالات عن مسرح العبث (هاجمه عبد الرحمن بدوى تحت عنوان: كارثة اللامعقول" بينما حاول غنيمى هلال أن يفهمه على نحو أكثر موضوعية)، وأعلام المسرح المصرى كإبراهيم رمزى وعباس علام، ونشرت "المجلة" مقالات عن الرقص الأكاديمى (الباليه) ومقالة لفوزى العنتيل عن الرقص الشعائرى قديمًا وحديثًا.

وقد سلف القول إن "المجلة" بحكم لحظتها الزمنية، كانت هى التى قدمت أدب الستينيات إلى الجمهور القارئ: فظهر على صفحاتها من الشعراء غير من ذكرت: فاروق شوشة وفتحى سعيد وأنس داود وكمال نشأت وعبد المنعم عواد وبدر توفيق وملك عبد العزيز ووفاء وجدى وحسن فتح الباب وعفيفى مطر ونجيب سرور. وظهر من كتاب القصة: عبد الحكيم قاسم وبهاء طاهر وإبراهيم أصلان ومحمد البساطى وحمدى الكنيسى وأحمد الشيخ ومجيد طوبيا. وظهر من النقاد: صبرى حافظ وإبراهيم فتحى ممن والوا هذا الجيل الأدبى بالمتابعة والتقديم والتقويم.

وإلى جانب دراساتها الدسمة وأبحاثها المعمقة، لم تمهل المجلة جانب المتابعات actualités فنشرت رسائل من لندن وباريس وروما وبيروت وبغداد، وتعريفات بالفائزين بجوائز الدولة التقديرية والتشجيعية فى كل المجالات.

هل لى – إذ تدنو مقالتى من ختامها – أن أقول بضع كلمات عن علاقتى بمجلة "المجلة"؟ لقد ظهرت أول مقالة لى فيها فى عدد سبتمبر ١٩٦٣ وكانت عرضا لكتاب إنجليزى عن إليوت، وأنا وقتها طالب بآداب القاهرة فى التاسعة عشرة من العمر. ظهرت جنبا إلى جنب مع مقالات فى نفس العدد للعقاد وأمين الخولى وعبد الرحمن بدوى وفتحى الشنيطى وغنيمى هلال وإبراهيم الإبيارى ومحمود على مكى وزكريا إبراهيم وحسن كامل الصيرفى. إنى أعد هذه المقالة ثانى شهادة ميلاد لى كاتبًا، أما الأولى فكانت أول مقالة تنشر لى فى مجلة "الأدب" لسان حال الأمناء وشيخهم أمين الخولى، وقد ظهرت فى عدد يوليو ١٩٦١ وكنت أعرض فيها مجموعة قصصية لمحمود البدوى، كنت وقتها فى السابعة عشرة، على ذلك البرزخ القلق الذى يعقب الحصول على شهادة الثانوية العامة ويسبق الالتحاق بالجامعة. تلك شهادة ميلادى الأولى. أما كتاباتى السابقة فى مجلات مدرسة النقراشى النموذجية الإعدادية، ومصر الجديدة الثانوية، حيث كنت طالبًا، وفى عمود "بريد القراء" بجريدة المساء، فلا تعد ولادة وإنما كانت أشبه بآلام الطلق التى تبشر – أو تنذر – بمولد كاتب. كان الخولى وحقى يعرفان الرجال بالحق، لا الحق بالرجال، فلا مجاملة ولا واسطة وإنما هو العمل الجيد يأخذ سبيله إلى النشر دون ضجة، وفى عزة وكرامة. لقد نشر حقى أغلب المقالات التى قدمتها له، ورفض أقلها، وكان مصيبًا فى الحالتين، وعندما كنت أزوره فى بيته بمصر الجديدة – حيث يستقبلنى كلبه فيدل، وقد كاد مرة ينشب أسنانه فى طية بنطلونى دون ذنب جنيته – كان يطلب إلى أن أقرأ له من "ملحق التايمز الأدبى" وهو يستمع ويسألنى أحيانا عن معانى بعض الكلمات كأنه لا يعرف (أخطأت مرة فقلت له إن كلمة empirical، معناها إمبراطورى، والصواب تجريبى أو إمبريقى كما يُعَرّبها البعض). لا شك أنه كان يريد بهذه القراءة إراحة عينيه من ناحية، ولكنه كان يريد فى المحل الأول – هذا العزيز الماكر – أن يمتحن قدراتى فى الإنجليزية، وقد كنت وقتها شابا يافعا، ليرى هل تمكنه الثقة بما أكتبه لمجلته وأترجمه أم لا. وكم من أمور صغيرة تعلمتها منه وأنا أقرأ عليه مقالاتى! كتبت ذات مرة "أجريت له عملية جراحية" فقال: بل قل أجريت له جراحة". وكنت أكتب

على الرغم من.. إلا أنه" فعلمنى أن أحذف إلا، وأقول بدلا منها: "على الرغم من أنه.. فإنه أو فقد"، وكتبت ذات مرة أن "أمبريا مقاطعة تقع فى وسط شبه الجزيرة الإيطالية، بين توسكانيا والمستنقعات شمالا وشرقا، ولاتيوم والأبروزى جنوبا وغربا، شاملة مقاطعتى بيروجيا وتيرنى"فنهرنى بقوله: هو درس جغرافيا؟ كفاية تقول مقاطعة فى وسط شبه الجزيرة الإيطالية" فحذفتها وقد تضرجت وجنتى خجلا. على أنى فى مناسبة أخرى رفضت الأخذ باعتراضه - لا أدرى الآن فيم اختلفنا - فأذعن لى، لا أدرى أعن اقتناع أم عن ضجر وضنٍ بوقته وهو ثمين - أن يضيع فى إلحاح وجدل.

لقد أصبح يحيى حقى فى رحاب الله، لا يملك لأحد نفعًا ولا ضرا، ولا يزدحم أحد، طلبا للنشر، على أبواب مجلته وممراتها بالطابق الرابع من ٧٢ شارع عبد الخالق ثروت، فما الذى يجعل رجلا كسامى فريد يخصص له أكثر من كتاب، لا يرجو من وراء ذلك جزاء ولا شكورًا؟ ما الذى يجعل رجلا كالمرحوم فؤاد دوارة يُكرس وقته وجهده لإصدار أعمال حقى الكاملة فى قرابة ثلاثين مجلدًا؟ ما الذى يجعل شاعرًا كالدكتور أحمد تيمور يقيم احتفالية فى ذكرى حقى فى كل عام، مقتطعًا من مشاغله، وحاشدا لها نخبة من الأدباء والمفكرين والفنانين فمن عرفوا حقى أو قرءوا له؟ إنه الوفاء الكريم والمحبة الصادقة، البذرة المباركة التى ألقاها حقى ذاته بخلقه وموهبته فى تربة المحيطين به فأنبتت نباتا حسنا ربا واستوى على سوقه. إنه عطر الأحباب ما زال يفغم أنوف كل من عرفوه: إنسانا عظيما وفنانا نادر المثال ومحرر مجلة كانت وجها مشرفا للفكر والإبداع فى مصر. تنقضى السنون ولا ينقضى ديننا له، وتظل قصصه ومقالاته وترجماته تلمع - كالماسة الغالية - على مفرق أدبنا، درسا إبداعيًا وخلقيًا فى آن، هى كالنبيذ المعتوق فى دنانة لا يزيده مر السنين إلا جودة وقيمة. وبمثل هؤلاء الرجال تعلو قامة الثقافة العربية، ويسامت أدبنا أرقى الآداب العالمية وأغناها بثروات النفس والعقل والبيان.

يحيى حقى وقضية الهوية

محمد جبريل

مع أن يحيى حقى يرفض فكرة تعيين الزمان والمكان، لأنه –والتعبير له! – لا يكتب دراسات اجتماعية، فإن المكان واضح فى معظم أعماله (فصول / المجلد الثانى / العدد الرابع). المكان عند حقى – والكلام لنعيم عطية – شخصية ذات وجود ملموس، تتفاعل فيه الإرادات، وتتطبع بطباعه، كما تتطبع به طقوس الحياة ذاتها، ومن ثم تأتى النتائج من صنف البيئة التى تتصارع فيها الإرادات.

الفن – فى تقدير يحيى حقى – إيهام مطلبه الحقيقة. إنه لا ينقل عن الواقع، ولكن له واقعه الذاتى المستقل الذى يصبح – فى نهاية الأمر – هو حقيقة الواقع الخارجى. وكان رأى حقى أن الفنان مطالب بأن يشاهد الوردة فى البستان، لا الوردة فى صورة، يخالف بذلك رأى المنفلوطى فى أنه يفضل أن يقرأ وصفًا جميلاً لحديقة، على أن يشهد الحديقة نفسها.

يحيى حقى عاشق للمصرية، ناسها ومفرداتها وطبيعتها السهلة، والقاسية. يتحدث عن مرحلة اتصاله بالحضارة الأوروبية. يقول:" كنت دائما أشعر أن فى داخلى شيئا صلبا لا يذوب بسهولة فى تيار حضارة الغرب. وقد أوضحت ذلك مرة فى مقال قارنت فيه بين الأثر الذى تتركه روما فى القادمين إليها من الشمال، والقادمين إليها من الجنوب. فأهل الشمال ينبهرون بشمسها وحضارة عصر النهضة. أما أنا فقد وصلتها وعندى قدر أكبر من اللازم من الشمس، وعندى حضارة إن لم تفق فهى تماثل حضارتها، وعندى دين هو نظام متكامل فيه الغناء". أعجبنى تعبيره: أنت لو عصرتنى فى عصارة قصب، فلن تخر منى إلا نقط مصرية تماما. تحس فى أحاديثه، وفى كتاباته، أنه يقطر شعبية، وأنه الأشد

تعبيرا عن الفئات الأدنى، رغم اشتغاله معظم أعوام حياته العملية، في السلك الدبلوماسي، ثم زواجه من سيدة فرنسية. يقول إنه لا يدري سببا في التصاقه بالشعب، إنما يشعر شعورا جازما بأنه قطعة منه. وعندما يكتب عن سيدة مصرية من أعرق الأحياء شعبية، ويحس أنه يفهمها، ويفهم لغتها واصطلاحاتها، ولا يجد عناء من أي نوع. وهو يتمثلها وكأنه واحدة من بنات الغورية أو باب البحر. ومع أن عمل يحيى حقي في منفلوط لم يزد عن عامين، فقد انعكست تلك الفترة القصيرة نسبيا على الفنان، سواء من حيث إبداعه الفني، أو من حيث تعاطفه الإنساني مع الغلابة والمنكسرين، وتعرفه المباشر إلى ما كان مجهولا عنه في الحياة المصرية. يقول: إني وإنْ كنت من أصل تركي، فإني أحس أني شديد الاندماج بتربة مصر وأهلها. وفي بعض الأحيان يرجني هذا الشعور رجًّا شديدا "...

يحيى حقي أحب مصر: الناس والطبيعة والتاريخ والتراث. تفجؤه طبيعة الصعيد القاسية. يقطر قلمه سوادا بمثل ليل الصعيد الغطيس، لكن النفس المحبة تبين عن إشفاقها في اختلاجات السطور: "الليل في ظلمة العمى، تلفح به الكون مرغما. هبط على الفضاء حملا ثقيلا، أحاط بالأرض كالقيد، غطى الحقول كالكفن، ولف القرى كالضماد، وانحدر – ولا حد لاتساعه – إلى الشقوق فاحتواها. ثم تلفت يبحث عن مداخل النفوس التي يعلم أنها تستقبله وتتشربه، فاحتلها يتمطى فيها... والبيوت " أقزام متلاحمة متلاصقة، كأنها قبيلة متوحشة، على رءوسها شعر الهمج، في تلول هشة من حطب القطن وبوص الذرة. وصلت إلى أذنيه صرخات متعالية، بعضها للإنسان، وبعضها للحيوان، لا فرق بينهما. حدة الصارخ فيها واحدة وعناد المنتهر سواء". ويستفزه ليل الصعيد في موضع آخر، فيتحدث عن الليل الذي "لفه سكون شامل. كانت السماء في ظلامها كأنها وطواط حط على العالم، له بين الحين والآخر رعشة خفيفة هي سبب هزة هذه النجوم القليلة التي ترجف، ثم تثبت. ولم يستطع المصباح بأزيزه، ولا المنشد بربابته، أن يبدد بعض ما في الكون من حزن جاثم. هل الليل جثة النهار، فيكون هذا الحزن أنشودة الموت؟.. أو العالم في أسى، لأنه يشعر أنه يفنى شيئا فشيئا".

لماذا كانت البيئة المصرية – وحدها – هي مبعث الإلهام ليحيى حقي، برغم أصله التركي، ورغم إقامته الطويلة خارج مصر، فضلا عن ثقافته الفرنسية.

لقد كانت السنتان ١٩٢٧ و ١٩٢٨ مهمتين جدا في حياة يحيى حقي، هما السنتان اللتان اشتغل فيهما معاونا للإدارة في منفلوط. كان ذلك بداية اتصاله المباشر بالفلاح المصري البسيط، بالطبيعة المصرية: "كنت قبل ذلك لا أفرق بين القمح والشعير، ولا أعرف عن الريف سوى منظر الحقول. ولعلك تلحظ في القصص التي كتبتها في هذا العهد، مقدار التحامي بالنبات والحيوان: حقل القطن، الجاموس المربوط على البرسيم" فضلا عن اتصال الفنان المباشر بالفلاحين (عشرة أدباء يتحدثون – ١٠٦). ويقول حقي: أوائل قصصي كتبتها في صحيفة "الفجر"، ومن بينها قصة كتبتها متأثرا بإدجار آلان بو، وأخرى عن الحيوان اسمها "قلة شمس لولو". أما أول قصة نشرتها فكانت في "السياسة" وعنوانها " قهوة ديمتري"، وهي قهوة حقيقية موجودة في مدينة المحمودية. وقد أعطتني هذه القصة درسا انتفعت به طوال حياتي فقد سجلت فيها الواقع كما هو، ووصفت العمدة بطربوشه المائل كما هو في الحقيقة. مجرد وصف برئ لا أقصد به شيئا، فإذا بالعمدة يغضب غضبا شديدا، ويظنني أهزأ به فتجنبت ذلك فيما بعد، وفهمت أن الأدب الواقعي ليس هو التصوير الفعلي. وأصبحت الشخصيات التي أرسمها ليست منقولة من فرد، بل من مجموعة من الأفراد. تلا ذلك سنتان مهمتان جدا في حياتي، وهما سنتا ١٩٢٧، و١٩٢٨، حين اشتغلت معاونا للإدارة في منفلوط، في هذه الفترة التي اتصلت فيها اتصالا مباشرا بالفلاحين. وقد عشت هناك تجربة خصبة عميقة، وعرفت أول حب في حياتي. وقد سجلت هذه المرحلة على مستويين: المستوى الوصفي في "خليها على الله"، وقد كتبتها بعد مرور ثلاثين سنة على التجربة، دون أن تكون لها مخطوطات أو مذكرات، وجعلت محورها تأمل أسباب تلك الهوة التي تفصل بين الحكومة والفلاحين في ذلك العهد. وقد دهشت أشد الدهشة حين وجدتني وأنا أكتب هذا الكتاب بعد ثلاثين سنة، لا زال أعيش بكل وجداني في منفلوط سنة ١٩٢٧، سنة ١٩٢٨. أما التصوير الثاني، فهو التصوير القصصي في مجموعة

"دماء وطين" وهى صعيديات تدور فى منفلوط، ولها بقية فى مجموعة "أم العواجز" كقصة "قزازة ريحة" و "حصير الجامع". وتأتى بعد ذلك المرحلة الثالثة من حياتى، وهى سفرى إلى الخارج الذى انتهى بى إلى أوروبا سنة ١٩٣٤، مارا بالحجاز وتركيا. هذه مرحلة اتصالى بالحضارة الأوروبية، وبدء تتلمذى على الموسيقى والتصوير والمعارض والمتاحف والمسارح، ولكنى كنت دائما أشعر أن فى داخلى شيئا صلبا لا يذوب بسهولة فى تيار حضارة الغرب، وقد وضحت ذلك - مرة - فى مقال قارنت فيه بين الأثر الذى تتركه روما فى القادمين إليها من الشمال والقادمين إليها من الجنوب، فأهل الشمال يبهرون بشمسها وحضارة عصر النهضة، أما أنا فقد وصلتها وعندى قدر كبير من اللازم من الشمس، وعندى حضارة إن لم تفق، فهى تماثل حضارتها، وعندى دين، هو نظام متكامل فيه الغناء.

ظل يحيى حقى يسير فى درب اكتشاف الذات المصرية، يؤمن بانتمائها العربى، المتدين، ويؤمن - فى الوقت نفسه - أنها أول من بنى بالطوب والحجارة أطوادًا تقهر الزمن فى سقارة والجيزة، وأول من برع فى الهندسة والفلك والطب، وأول من أخضع نهرًا لنظام رى دقيق، وأول من عرف ديانة التوحيد، وأول بلد أشرق فيه معنى الضمير والوازع الخلقى (المصدر السابق ٣٢)، ويعيب على "عودة الروح" أن الذى يدافع عن الفلاح المصرى فيها رجل فرنسى، وينتقد نجيب الريحانى الذى أساء إلى شخصية الفلاح المصرى بدروه الشهير كشكش بيه، ويحرص على السير والفرجة والمعايشة فى الأحياء الشعبية، حيث أطراف الجلابيب تجز عليها الأسنان، والظهور مقوسة، والعرق يتصبب، كل هبدة بحزقة. ربما تبهت الأبعاد الاجتماعية فى أفكاره وآرائه، ولعل مجرد إبداء التعاطف هو انعكاس مشاعره لحياة الملايين من الغلابة والمنكسرين الذين يضمر - ويعلن - لهم حبا صادقا، لكنه يضع يديه - بلا جدال - على جوانب شتى من شخصية الإنسان المصرى، ويؤمن بما تحمله من قيم ومثل وإيجابيات، واختارت ليومها وغدها، ذلك الشعار البسيط، المكثف الدلالات: خليها على الله!..

من اكتفوا بقراءة "القنديل"، أو اكتفوا بالقراءة عنها، فلم يحرصوا على متابعة كتابات يحيى حقى، بالذات كتابه المهم "حقيبة فى يد مسافر"، ربما يفوتهم البعد الدينى فى اهتمامات حقى. إن له رأيه فى المذاهب الدينية والاجتهاد والجهاد وخطبة الجمعة وعمل المرأة والحجاب. يقول عن متابعته الدءوب لهمومنا الدينية: "هذه مسألة أتتبعها منذ زمن، بل قد أسمح لنفسى أحيانًا بأن أفتى وأدلى بآراء. لست بعالم دين، ولا أعطى لنفسى أى حق فى تفسير أو إفتاء. ولكن ماذا افعل؟.. إنها إحدى "الحالات" التى تنتابنى أحيانًا..

والحق أنى لم أر كاتبًا يعتز بعروبته وإسلامه، مثلما كان يعتز يحيى حقى. يتحدث عن أتاتورك، وما فعله فى حياة الشعب التركى: " ظن أن الدين الإسلامى فى ثوب هذا الشعب قملة تقصع بظفر مخمور على رخامة بار، فإذا به ماسة صلدة. يالها من ماسة لا تحطمها كل معاوله، ليس أحمق من رجل يهاجم فى العصر الذى نعيش فيه دين جل آخر.. فما بالك بحماقة من يفعل هذا بأمة عن بكرة أبيها؟. لم يثر الشعب التركى على مصطفى كمال، لا خوفا من بطشه، بل إكراما له لأنه أنقذه من التمزق والعبودية، واستلاب الأجنبى لأرضه. اكتفى بأن رمى طوبته. وتركه للزمن. نفذ له جميع أوامره على الرأس والعين، ولكن من وراء سد لا تراه العيون. هذا السد هو إيمانه بدينه، له أن يتحكم فى تصرفاته لا فى قلبه".

لقد كانت الحملة الفرنسية هى بداية التلامس بين الحضارة الغربية الوافدة والحضارة المصرية التى تحاول اكتشاف مقوماتها بعد ضجعة مئات الأعوام فى كهف الخلافة العثمانية، فتصل حلقات السلسلة منذ اكتشف الإنسان المصرى الزراعة. وظهرت أقدم مدينة فى التاريخ، وطرحت معطيات الحملة فى الحياة الثقافية المصرية، أسئلة من نوع: من نحن؟ هل فى استطاعتنا أن نتقدم؟ هل بالاستعارة؟، أو أن ينبعث من داخل حياة هذه الأمة نهضة، وتكون هذه النهضة مستندة إلى حضارتنا وقيمنا؟ وهل يمكن إجراء تقدم ما، ونحن مقيدون بمذاهب أربعة ــ والسلفية باطشة، والعنقاء هى الإفتاء، أو الإتيان بجديد؟

ورغم كل شيء، فقد فرض الاجتهاد نفسه. خيط الضوء تسلل من الباب الموارب. ثم اقتحم الضوء حياتنا في اجتهادات محمد عبده – كما يذهب حقي – وإن تصورت في ذلك إغفالاً لدور الطهطاوي العظيم. ومن قبله أستاذيه: العطار والطويل. لكن أهم القضايا التي عاصرها يحيى حقي – وهو شاب بعد – كانت الحملات التي دارت بين محمد عبده ومشايخ عصره. وحدث تقارب بين المذاهب الأربعة، وبين السنة والشيعة (وهنا أتذكر رواية "السبب القين المانع لاتحاد المسلمين" التي كتبها محمد كاظم الميلاني، التاجر الشيعي المقيم بالإسكندرية في عام ١٩٠٣، والتي أرجعت التصدع في البناء الإسلامي على الخلاف بين الفرق الإسلامية المختلفة، وبين السنة والشيعة على وجه التحديد) ثم أخلت قضية الاجتهاد موقعها لقضية أخرى، هي الجهاد. يقول لي: الدين الإسلامي دين ديناميكي. أريد ألاّ يشعر المسلم بأنه يتلقى أوامر ونواهي ينفذها في العبادات، وإنما يتلقى رسالة لا بد أن ينادي بها، ويحرص عليها، فيكون شعور المجتمع الإسلامي أنه مكلف بأداء رسالة، وأنه مكلف بالجهاد. وسنجد جميعًا أن فضائل الشريعة الإسلامية ومزاياها، قد ظهرت. وإذا توقف – أو قفل – الجهاد، فسنجد أن الشريعة الإسلامية طقوس لا معنى لها..

فما المطلب؟

إنه – باختصار شديد – تحريك هذه الأمة من حالة الجمود إلى حالة الحركة. إن في ضمير الأمة بعض الروابط، والفصحى هي الرابطة في ضمير الأمة العربية. وثمة أربعة مستويات للغة في حياتنا اليومية: لغة الشعر الجاهلي، لغة الفصحى، اللغة التي قد يتكلم بها المتعلمون، اللغة العامية. وقد أفاد الكتاب والصحيفة في تقريب اللغات المختلفة إلى اللغة الفصحى. فضلاً عن تطويع الفصحى استجابة لمقتضيات عصرنا الحالي.. وبالطبع فإن ذلك لم ينشأ فجأة ولا مصادفة، لكنه وليد شرعي لمخاض عنيف ومعاناة، ولم يعد بيننا الآن من ينادي بأن تكون العامية هي لغة الفكر، وإن كان ذلك لا ينسينا دعوات – ومحاولات – لطفي السيد ولويس عوض ومصطفى مشرفة.. وبدر نشأت!.

لم يكتف يحيى حقى بالحرص على أن تكون كتاباته تعبيرًا عن جمال اللغة العربية، فدعاهم إلى التكثيف والاختزال والبساطة والبعد عن التقعر والألفاظ المهجورة والجهارة. يقول فى حوار مع فؤاد دوارة: "منذ تناولت القلم فى سن باكرة، وأنا ممتلئ ثورة على الأساليب الزخرفية، متحمس أشد التحمس لاصطناع أسلوب جديد، أسميه الأسلوب العلمى، الذى يهيم أشد الهيام بالدقة والعمق. وقد أرضى أن تغفل جميع قصصى، ولكن سيحزننى أشد الحزن ألا يلتفت لهذه الدعوة". ويقول لعبد الوهاب الأسوانى: "أعتقد أننا لن نصل إلى إنتاج أدب نجد فيه أنفسنا أولاً، ثم يصلح ثانيًا للترجمة والنقل إلى الثقافة الدولية، إلاّ إذا تخلصنا من عيبين كبيرين: الميوعة والسطحية، لنعتنق بدلاً منهما: التحديد والعمق. أما اشتراط صفة الصدق لهذا الأدب فأمر مسلم به".

والذى حدث فى اللغة العربية، حدث نقيضه تمامًا فى الخط العربى..

لقد غادرت الفصحى معاركها منتصرة، أو شبه منتصرة. أما الخط العربى فقد كان هدفًا للحملات العنيفة التى أفلحت – ولا تزال – فى الإساءة إلى الخط العربى وتشويهه. ومنذ أبى الأسود الدؤلى، عَبَرَ الخط العربى مراحل، من بينها الدلالة على الحرف بالفتحة والضمة والسكون، والاختصار الشديد إلى حد إدماج الصفة فى الاسم إلخ.. وشكل الكلمة فى اللغة العربية ثابت إذا ما حذفنا الحركة أو التشكيل. وثمة علماء متخصصون يخطئون فى الشكل، وليس فى النحو. ولعل هذا كان هو الباعث لأن يطرح عبد العزيز فهمى اقتراحه، بأن تكتب اللغة العربية بالأحرف اللاتينية! (إذا كان التحدى قد دفع الفصحى إلى التقدم والازدهار، فإن التحدى الذى واجهه الخط العربى أصابه بنوع من الخمول والشلل، وانقطع كل التفكير، أو كل محاولة فى هذه القضية، ولم يعمل أحد على حلها حتى الآن.

ما الحل؟..

أفندم، يمهد بها أستاذنا يحيى حقى لاقتراحه الذى يجد فيه الخط العربى خلاصًا من المأزق الذى يعانيه. يقول لى: ما ترجمة " العبور " فى المجال الأدبى؟.. يخيل إلى أنه آن الأوان لكى نقوم بحركة جزئية جدًا فى ميدان الثقافة،

وفى ميدان نقل الأفكار والاتصالات بيننا، هى أن تقوم بطباعة اللغة العربية بأحرف منفصلة. هذا هو مطلبى. سبق أن كتبت فى هذه النقطة، فلم يستمع أحد إلى نداءاتى المتكررة. مثلاً: لماذا لا نثبت الدال على شكل واحد، بدلا من تغيير شكل الدال فى أول الكلمة وآخرها؟.. العبور لن يكون له معنى إلا إذا قامت هذه الأمة بحركة كبيرة وجريئة، فى مجال الخط العربى، فى الحروف العربية، لذلك فإنى أرجو أن تدرسوا هذه الفكرة، وهل هى عملية وقابلة للتنفيذ أم لا؟ وهل يتقبلها الرأى العام؟.. أنا أسلمكم المشعل، فسيروا – إذا اقتنعتم – به.

لقد دعا يحيى حقى إلى كتابة اللغة العربية بأحرف منفصلة للتقليل من أخطاء القراءة. فاللغة فى الأصل أداة اتصال. أما الادعاء بأن الفكرة قد تقضى على جمال الخط العربى الذى أصبح مصدرًا لإلهام الكثير من الفنانين التشكيليين، فمردود عليه بأن للحروف وظيفتين، جمالية وعملية، ومن غير المعقول أن يتغلب الجانب الجمالى تماما على الجانب العملى. لا بأس بأن يكتب الخطان متصلين ومنفصلين فى آن.. وإذا كان الرجل قد غاب عن عالمنا بعد أن قارب التسعين، فإن السؤال الحائر يفرض نفسه: لماذا لم ينضم حقى إلى مجمع اللغة العربية، أو – فى الأقل – لماذا لم يقرر ترشيحه، كما حدث بالنسبة لكثيرين، هم – بالتأكيد – أقل حرصًا على لغتنا الجميلة من يحيى حقى؟!.

أوافق يحيى حقى على أن يوم إغلاق باب الاجتهاد هو بدء تاريخ انحدار المسلمين (كلمتان – من باب العشم). إنه يرفض القضايا المسلم بها. وعلى سبيل المثال فإن القول بأن الحضارة الشرقية روحية صرف وأن الحضارة الغربية مادية صرف، ثم الارتكاز إلى تلك الفرضية فى "تبرير" الواقع المتخلف للمجتمعات الشرقية.. ذلك القول يحتاج إلى مراجعة شديدة، فعناية الحضارة الغربية بعالم المادة تنبع من مبدأ أهم من مجرد شجب عالم الروح، وهو التزامها الإيجابى بالبحث عن الحقيقة واكتشافها. وبالتحديد فإن اهتمام الحضارة الغربية بعالم المادة لم يلغ اهتمامها بعالم الروح. كما يقول حقى، فقد "عاشرت فى أوروبا أناسًا كثيرين فى غاية من الورع والتقوى، حريصين على أمور دينهم ومطابقة مسلكهم فى

الحياة على تعاليمه، بل أزعم لك أن نسبة عددهم لا تقل عما هو موجود منها بيننا" (حقيبة فى يد مسافر – مطبعة الأخبار – ٨٠). وأما الحضارة الشرقية فهى – فى واقعها – وفاق جميل بين عالم المادة وعالم الروح، والحديث الشريف يقول: " اعمل لدنياك كأنك تعيش أبدًا، واعمل لآخرتك كأنك تموت غدًا. والازدواجية هنا تهدف إلى البحث عن الحقيقة واكتشافها، والفارق بين الحضارتين – الغربية والشرقية – هو الفارق بين الذى يعمل والذى لا يعمل. إذن، فالقول بمادية الحضارة الغربية وروحية الحضارة الشرقية هو غلو فى التقسيم، وأحكام على علاتها، التى تسيء إلى كل القضايا المطروحة، ربما من قبل أن يتناولها النقاش (المصدر السابق – ٨١).

من هذا المنطلق فإن يحيى حقى يعلن تقديره لمسار التطور الأوروبى، يعلن – فى الوقت نفسه – نظرته التى تعيب على أبعاد الحياة الأوروبية نقائض شتى:

ـ كثيرًا ما يحدث أن يجمع الناس على مدح رجل والإشادة بفضائله، فإذا قابلته لمست سر عظمته، وفهمت سر إعجاب الناس به، لكن قد ينطق بلفظة تنبو عن سمعك، أو يأتى بإشارة تثقل على نفسك، فتشعر أن هناك – رغم إجماع الناس – هوة عريضة تفصل بينك وبينه، وأن حبك له لا يستطيع – مهما كان بارعا فى القفز – أن يتخطاها. كذلك شأنى مع المدينة الأوروبية، أفهم عظمتها، وأعجب بها، بل وضمنى لواء سلامة موسى تحته زمنًا طويلاً ولكنى انتهيت بأن وجدت بيننا حاجزًا يفصلنا، هو تعصب أوروبا للون ضد لون. هذا التعصب يدل على أن العقل الأوروبى – رغم اتساعه المعلى والأدبى – لا يزال قاصرًا لم يتملص لعد أخلاق القرون المظلمة (خطوات فى النقد – مكتبة دار العروبة – ص ٧٣)

– والإسلام هو دين الغالبية المصرية، هو الدين الأعم بين أبناء المنطقة العربية، والإسلام دين ديناميكى، وفى مواجهة الحركات التبشيرية المتسللة إلى إفريقيا وغيرها، فإن دور علماء الأزهر الذين يتولون نشر الثقافة الإسلامية، يجب أن يجاوز مجرد تصحيح لكنة نطق القرآن، وشرح فرائض الدين، وإنما الهدف الذى يجب أن يكون أوليا، هو الحديث – بإضافة، وكلما أمكن – عن المبادئ

الإنسانية العليا التى شرعها الإسلام، سعيا لتحرير الفرد فكـرًا وضـميرا، وعـدم عبوديته إلا لربه، وحثه على النظر فى أسرار الكون، وطلب العلم، والمساواة بـين البشر، وإزالة فروق الجنس واللون، والمناداة بالعدالة الاجتماعية، والتكافل.. وتلك هى مبادئ الإسلام التى يجب أن يعيها – جيدًا – إنسان عالمنا المعاصر..

ولعل من أخطر المهام التى يجب أن تنهض بها مصر – كواحدة من دول العالم الإسلامى – صد الهجوم المرير – والتعبير ليحيى حقى – الذى تتعرض لـه الشعوب الإسلامية، كأنه حرب إبادة، كأنه ينبع من غرض واحد، وبترتيب منسق: وهل هناك مثل على الإبادة أفدح مما تعرضت له المقدسات الإسلامية فى فلسطين؟ وهل ثمة أشد دلالة على الغرض من تلفيق الإحصائيات لطمس الأغلبية المـسلمة؟ وهل تصعب الإشارة للترتيب المنسق، إذا تابعنا أسلوب القهر الذى يواجهه الفـرد المسلم فى غير البلاد التى تدين غالبيتها بالإسلام، بل وفى بعض البلاد التى تـدين غالبيتها بالإسلام؟..

والحق أن صراع الشرق والغرب – فى أخطر جوانبه – صراع بين الشرق والصهيونية العالمية على وجه التحديد، وإن رفعت الصليب أحيانـا مـن خـلال تعصب الكنيسة الأوروبية، ثم ارتدت – من بعد – ثياب المدنيـة الغربيـة التـى استباحت حتى آثارنا القديمة. ويحيى حقى يرفض السذاجة الفكرية (هامش: بعـض هذه الآراء محصلة لقاءات شخصية بين يحيى حقى والكاتب) التـى ترجـع كـل مظاهر تخلفنا الحضارى، وسلبيات حياتنا، إلى مؤامرات الصهيونية العالمية، ولكنه – فى الوقت ذاته – لا يملك إلا أن يتشمم رائحة التآمر الـصهيونى فـى مـسار الأحداث العالمية، وما يتصل بالذات بهذا الجزء من العالم. وقـد كانـت جمعيـة الاتحاد والترقى وراء العلمانية فى تركيا، وكان غالبية أعضائها من يهود الدونمـة الذين ظلوا على ولائهم للصهيونية العالمية، وإن انضموا – علانية – إلـى الـدين الإسلامى، وتسموا بأسماء إسلامية. وأعلن اللورد اللنبى فى عام ١٩١٧، عبر قبر صلاح الدين: الآن، انتهت الحروب الصليبية، وفى العام نفسه صدر وعـد بلفـور الذى أباح الأرض الفلسطينية لليهود. وكانت الصهيونية العالمية وراء الكثير مـن

التنظيمات السرية والمعلنة، ووصل تأثيرها المادى إلى قمم الاقتصاد العالمى وكانت اليد المدبرة للعديد من المؤامرات الفردية والجماعية وحوادث الاغتيال.. إلخ، ولنقرأ هذه الكلمات: "ارتبطت موجة فصل الدين عن الدولة بنمو الأنظمة الديمقراطية القائمة على أساس المساواة فى الحقوق بين جميع أبناء الشعب، دون نظر إلى أصولهم أو دينهم أو ثرواتهم. لا غرابة أن كان أول المنتفعين بهذه الأنظمة الجديدة هم الأقلية اليهودية فى كل دولة غربية. إنهم يحتفظون بعقيدتهم الصهيونية، وبجنسيتهم فى الدولة التى يحلمون بإنشائها، ثم يفوزون فى وقت واحد بجميع حقوق المواطن فى الدولة التى تؤويه. فى جيب كل يهودى من جوازات السفر اثنان على الأقل: جواز سفر إسرائيلى، وجواز من البلد الذى يقيم فيه، ويزعم أنه من رعاياه. لذلك يخيل إلى أن اليهود هم الذين عملوا أكثر من غيرهم على الترويج لهذه الأنظمة الجديدة بدعوى نصرة الديمقراطية والعدالة والمساواة. وما فعلوه فى فرنسا وغيرها من دول أوروبا المسيحية فعلوه أيضًا فى تركيا الإسلامية. لا عجب أن النائب الذى سلم السلطان عبد الحميد قرار عزله توطئة لإنشاء برلمان ديمقراطى، كان رجلاً يهوديًا" (عطر الأحباب – ١١). إذا كان الشرق قد أدرك – متأخرًا – أن الصراع مع الغرب حضارى فى الدرجة الأولى، فإن الصراع العربى الصهيونى حضارى أيضًا. إن السلاح قد يرجح كفة أحد المعسكرين – لفترة – على كفة المعسكر الآخر، لكن انتظام التنفس الحضارى هو الذى سيتيح لأيهما أن تتواصل حياته فى هذه اللحظة..

ولأن المجتمع لا يزال يمشى على ساق واحدة – قياسًا إلى المجتمع الأوربى الذى يمشى على ساقين – فسيظل معدل الخطوات الأوروبية أسرع، وأكثر فعالية. الكل يجب أن يعمل، فلا حدود بين جنس وجنس، والمرأة يجب أن تغادر قطاع الاستهلاك إلى قطاع الإنتاج، ليتحقق للمجتمع تطوره المنشود (حقيبة فى يد مسافر–٤٥).

كتابة اللوحة: خاصتها ونزوعها إلى القصص في أدب يحيى حقي ("عنتر.. و جولييت" نموذجا)

محمد الخبو

مداخل إلى الكتابة عند يحيى حقي:

يشهد ليحيى حقي بكلفه بالقصة يكتبها وينقد ما يصدر من قصص قصيرة عن الكتاب، ويؤرخ لروادها[١]. كما يشهد لحقي بتنويع اهتماماته بالكتابة. فولعه الأول بالقصة القصيرة لم يحل دون فتح أبواب أخرى في عالم الكتابة وإن لم يخرج على الأكثر عن نطاق فن الأدب. إذ كتب في أدب الرحلة والسيرة الذاتية والمقال[٢].

على أن يحيى حقي كان في كل ما يكتب يبحث عن الأرقى في حياة الإنسان والأجمل في حياة الأديب.. ولقد وجد جانبا كبيرا من ضالته الأولى في المدنية الغربية، فإنه رأى الجهة التي على الكاتب الحق أن يولي وجهه شطرها إن هو رام إبداع الطريف من الكتابة. ولذلك نجده يكتب كتابا في نقد القصة سماه تسمية شعرية. "أنشودة للبساطة"[٣] وأردفه بعنوان فرعي هو "مقالات في فن القصة". وهذا يعني أن كتابة نص قصصي لا بد أن تخضع للعامل الأساسي فيها: الفن. وفي الكتاب مقالان أساسيان خصصهما للحديث عن الفن "جولة في محراب الفن" و"الدهشة". ففي المقال الأول يتعرض حقي لآراء بعض كبار الأدباء في الفن من قبيل جوزاف كونراد وترولوب وأندري جيد ومارسيل بروست. ومما نقله عن بروست الذي استدل بعمق آرائه على فذاذة فن الكتابة قوله " وعلى هذا المؤلف أن يتحمل كتابه تحمله لعبء باهظ، ويتقبله تقبله لقاعدة مستقرة، ويقيمه إقامته لمعبد، ويخضع له خضوعه لنظام معيشة مفروض عليه، وأن يقهره قهره للموانع، ويغذيه

تغذيته لطفل ويخلقه خلقه لكون متكامل دون أن ينسى بعد ذلك هذه الأسرار الغامضة التى قد لا تجد تفسيرها إلا فى عوالم أخرى، وأن إحساسنا الخفى بهذه الأسرار هو أكثر شيء تهتاج له قلوبنا فى عالم الواقع وعالم الفن"(٤).

لقد اقتطع حقى هذه القولة من كلام لمارسيل بروست يتحدث فيه عن مقتضيات فن تأليف الكتابة هى بحسب ما جاء فى كلام هذا المبدع الفرنسى متمثلة فى:

- معاناة التأليف.

- والتعامل مع الكتابة على أنها ضرب من الخلق (création) الذى قوامه انخراط الذات المبدعة فيما تكتب فكرا ونفسا ورغبة فى الإتيان بتصورات للكتابة والكون جديدة.

- وغموض (l'ambigwté) العمل الفنى باعتباره نابعا من ذات خلاقة تسعى إلى الانصراف عما تدين به الجماعة.

ولعل هذه السمات التى يتسم بها فن الكتابة كما رآها بروست وتبناها يحيى حقى تتلاءم كل الملاءمة مع ما جاء فى المقال الثانى الذى حدد فيه حقى مفهوم الدهشة فى الفن إذ يقول "يستمد الفن فى كثير من الأحيان بعض معانيه من قاموس من تأليفه مفترق عن قواميس اللغة، قد لا يخترع بدل الكلمة ولكن يلونها و يضفى عليها ظلالا من عنده. خذ مثلا كلمة " دهش " هى فى القاموس " دهش " (فتح وكسر دهشا (بفتحتين): تحير وذهب عقله من وله أو فزع أو حياء [...] فدهشة الفنان بلقاء الحياة هى فرحة اللقاء لأول مرة، فرحة الاكتشاف، بل نمضى إلى أبعد من هذا فنقول: إن الفنان قد يرى الشيء مرارا وتكرارا ولكنه مع ذلك سيراه فى كل مرة كأنه يراه لأول مرة [..] فإذا لم يصب الكاتب أو الشاعر بهذه الدهشة فإن كلامه سيكون حتمًا مفقود النضارة فلا فن إلا إذا كان وليد هذه الدهشة"(٥).

إن هذا الحديث الجميل عن الفن المدهش عند حقى يستقى جماله من الطريقة التى بها يتحدث عن الدهشة، إذ يقرنها بالاكتشاف الذاتى للأشياء يسويها المبدع خلقا جديدا كما نظر فيها وتأملها. فيغمره فرح طفولى عميق.

ولعل هذا التشبع بروح الفن هو الذى جعل يحيى مبهورا بالأعمال الفنية عامة ولا سيما تلك المتعلقة بالرسم الذى غالبا ما تقترن به كلمة "الفن". فكثيرا ما يستعمل حقى فى كتاباته النقدية مصطلحات هى من خاصة فن الرسم وأدواته مثل كلمات "اللوحة" والرسم واللون والخط، ومن ذلك مثلا حديثه عن تجربة دستويفسكى فى ما سماه باللوحة وما تقتضيه من توزيع للأبعاد والخطوط والأضواء والمراكز والهوامش عند رسم إحدى شخصيات القصة(٦).

لكن يحيى حقى لم يكن وحسب واصفا لعملية تشكيل اللوحة التى هى فى الأصل مصطلح مشتق من فن الرسم، فى مجال الكتابة القصصية، بل كتب ضربا من الكتابة سماه لوحات (Tableaux). وهو ما ينشأ عنه فى الظاهرة. مفارقة بين ما هو فى الأصل من عالم المرئيات. وبين ما هو من عالم الكتابة إذ لكل فضاؤه وحركته(٧).

يقول يحيى حقى مقدما ما أسماه " اللوحات " بعد أن قدم القصص فى كتابه "عنتر.. جولييت": "وقد ألحقت هذه القصص بشيء لا أجد له وصفا ينطبق عليه أصدق من كلمة "لوحات" فهو متردد بين الانتساب من قريب إلى المقالة والانتساب من بعيد إلى القصة القصيرة " فليس عرضه الأول هو عرض آراء، بل وصف الحياة وطبائع البشر" ص٦ .

نستصفى من هذه المقولة ثلاثة أمور تخص ما نعته حقى باللوحات.

- أولها أن حقى لم يسم الضرب الجديد من الكتابة على سمت نوع موجود. ولذلك لم يسمه مقالا ولا قصة قصيرة، بل سماه تسمية جديدة تنخرط فى نطاق بحث الكاتب عن آفاق جديدة للكتابة.. وقد استقى الاسم من عالم الرسم وهو ما يولد ما سماه بالدهشة. والدهشة ههنا متولدة من التسمية نفسها.

- وثانى الأمور أن عماد اللوحات "الوصف الذى هو الشكل الأقرب إلى منطقها - وكثيرا ما نظر إليه موصولا بالرسم إذ هو يقتضى بالضرورة عينا رائية فى الغالب"(٨).

- وثالثها أن يحيى حقى أشار فى هذا الشاهد إلــى أنــه ألحــق القــصص باللوحات. فعلى الرغم من التنبيه إلى ابتعاد اللوحة عن القصة، فإن مجــرد نــشر اللوحات مع القصص يكشف عن قرابة بينهما، وعى حقى بذلك أو لم يــع. ثــم إن الوصف مقوم أساسى من مقومات القصة فى العصور الحديثة، وله بفــن الرســم بحسب ما جاء فى كتابات كبار القصاصين العالميين أسباب وأنساب (٩).

إذن فنحن إزاء ضرب من الكتابة سماه يحيى حقى لوحات وجعل الوصــف ركيزة لها، وأبعدها عن المقال ونأى بها أكثر عن القصة ومع ذلــك جعلهــا إلــى جــانب القصص، ثم إن الوصف كما ذكرنا من ركائز القــصص الحــديث وهــذا يدفعنا إلى أن نطرح الأسئلة التالية:

- ما خصائص اللوحة المكتوبة عدد يحيى حقى؟ وما علاقتهــا باللوحــة المرسومة؟ وهل هى منصرفة عن القصص كما زعم يحيى حقى؟ ثــم ألا يــؤثر مفهوم اللوحة التى كتبها حقى فى القصة القصيرة؟

بعض خصائص اللوحة

إن الحديث عن اللوحة يجر إلى الحديث عن فن الرسم. ولكن الأمــر هھنــا يتعلق باللوحة ترسم بالكلمات. فتشكل الصور على الورق متتابعة وهى فى الأصل متزامنة فى عالم الرسم. ومن أهم الطرق التى يتأدى بها الرسم بالكلمات الوصــف وما أكثره فى لوحات يحيى حقى وحسبنا قراءة لوحة " كانت المعركــة واحــدة " ولوحة الصالون " ولوحة " أسير البحر " لنتبين كثرة أوصاف المكــان والفــضاء اللذين ينزل فيهما الموصوف الأكبر.

ويمكن أن نأخذ نموذجا لهذه اللوحات وغيرها لوحة "أسير البحر" عن كتابه "عنتر... وجولييت"(١٠) لنستصفى بعض مكونات اللوحة المكتوبة.

فى هذا النص "اللوحة" يتحدث الراوى. أو لنقل الرائى - بضمير المــتكلم - عن إقامة له بمكان هو "الغردقة"، وقد التقى فيه صيدًا بحريا عجوزًا هو عم راضى

الذى علمه معنى البحر، ومن يكلف به فيصبح له أسيرا. وكان اللقاء مناسبة يصف فيها عم راضى وهو بصدد الصيد على الشاطئ.

ينقسم النص إلى سبع مقاطع

- المقطع الأول من بداية النص إلى قوله " ومن أسير هذا البحر " وفيه الإعلان عن لقاء المتكلم بصم راضى فى الغردقة وما حصل من إيحاءات من هذا اللقاء.

- المقطع الثانى يبدأ من قوله: "لقيته" وينتهى عند قوله "بل ترك كل أحداثها وأخبارها" وفيه يحدد موضوع اللوحة الأكبر "عم راضى جالسا على رمل الشاطئ، وجهه إلى البحر والأرض دبر أذنه، وفى هذا المقطع يبئّر المتكلم المنقطع عنه: الأرض ومن يعمل فيها بطريقة الوصف.

- المقطع الثالث قوامه الفقرة التى تبدأ من قوله "حقا إن الغردقة" وتنتهى بقوله "عن حديثه معى الآن" وفيه تأكيد لوصف عم راضى بالمنقطع عن الأرض وذلك بالتركيز على الغردقة وما يدور فيها من أنشطة لم تنل من إعراض هذا الأسير عن العالم.

- المقطع الرابع يبدأ من قوله " لم ألق " وينتهى بقوله " لا سيد له غيره " وفيه يبئر المتكلم المنقطع عن البر بجعله نموذجا للانقطاع عن الأرض وللسيادة على البحر.

أما المقطع الخامس وهو المقطع الأم فينطلق من قوله "لما رأيت عم راضى جالسا" وينتهى بقوله "جحوظ عيونها" وقوامه وصف "عم راضى" وهو منقطع إلى البحر مول وجهه شطره، مدبر عن الأرض مقبل على الماء.

وأما المقطع السادس فيبدأ من قوله "وكنت أومن" وينتهى عند قوله "كما تفعل أنثى فرس النبى بذكرها".. وفيه تبئير لصورة عم راضى كائنا بحريا عجيبا.

وأما المقطع الأخير فقوامه ما تبقى من النص وهو حيز وصف فيه المتكلم الرائى عم راضى المنقطع عن العالم عن طريق وصف قبيلته "العبابدة" النائقة إلى العزلة والانفراد.

ما نستخلصه من هذه المقاطع النصية السبعة، أنها مقاطع وصفية بالأساس. وقوام اللغة الواصفة فيها الجمل الاسمية. وتخترق هذه الجمل الاسمية بعض الجمل الفعلية أفعالها فى صيغة الماضى "لقيته جالسا.." "لما رأيت عم راضى جالسا، خلته جهازا إلكترونيا". وهذه الجمل تضفى على الوصف سمات سردية لا سيما أن الأمر يتعلق بما ينعت فى علم القصص بالسرد المفرد (récit singulafi) أى ذاك الذى يروى مرة واحدة ما حدث من الوقائع مرة واحدة[١١].

ولكن الطريف أن هذه الجمل السردية التى رأينا قليلة جدا، ثم إنها لا تلبث أن تستحيل إلى سرد مؤلف لا يسرد مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، وإنما يحكى فى النص مرة واحدة ما حدث مرات.

وهو ما يحول السرد إلى وصف[١٢]، ذلك أن السرد المؤلف يستحيل فى وجه من وجوهه على الوصف[١٣]. فالمقطع الثانى يبدأ بنوع من السرد المفرد يتحدث فيه الراوى. الرائى عن حدث اللقاء ولكنه بعد ذلك يتحدث عن فعل انقطاع عم راضى لا على أنه حدث مرة واحدة بل على أنه حدث مرات " تركها (الأرض) للفلاح يحرثها بأسنانه، يرويها بعرق جبينه، يرقد مع بهائمها... فالأفعال التى نسبت للفلاح لم تحدث مرة واحدة، بل مرات ولكن وقع الحديث عنها مرة واحدة فى اللوحة. ولهذا فإن هذه السرد المؤلف المتعلق بالفلاح فى الأرض ينسحب على عم راضى المنقطع عن هذه الأرض ذائبا، أما المقطع الخامس فهو يبدأ بنوع من السرد المفرد المتمثل فى الحديث عن رؤية عم راضى وهو جالس على البحر. فقد كان من المنتظر أن يسرد الراوى – الرائى علينا ما يقوم به عم راضى على الشاطئ غير أن المتكلم نحا بالسرد المفرد إلى السرد المؤلف أى إلى الوصف عندما تحدث عن أفعال عم راضى حديثا لا يرتبط بزمن معين " حتى إذا بلغته كل أنتينة أن الحساب صح فى كل خانة هب عم راضى واقفاً، وركب قاربه

الصغير [......] ويتم إساره للبحر ويظل عم راضى أحيانا فى قاربه ثلاثة أيام بلياليها يغطس، ويقب. ما هذا الذى فى يدك؟ هذه هى نجمة البحر أو كف مريم أو محار نادر، رسوم تشل دونها يد أبرع فنان " فوقوف عم راضى وركوبه القارب لم يقعا مرة واحدة بل مرات ولذلك استحالت رؤية الراوى الرائى للشخصية رؤية تأملية استنتاجية.

هكذا تنحو اللوحة إلى الوصف عندما توهم بالسرد، فيصبح الوصف السمة الأولى والأساسية للوحة. ولكن هذا الوصف نفسه لم يكن لكائن محدود بزمن معين بل تعالى على الزمن، إذ كثيرا ما يستحيل ضربا من التأملات الذهنية كما هو الأمر فى المقطعين الرابع والسادس، وإن لم يجد الراوى - الرائى عن وصفه للمنقطع عن الأرض والعبادة فكيف كان هذا الوصف فى المقاطع السبعة؟

اجتمعت أعلى هذه المقاطع الوصفية السبعة على تبئير صفة انقطاع عم راضى عن الأرض وصفة الانصراف إلى البحر حتى صار له أسيرا. تابعا خاضعا. كما اجتمعت على ضبط عناصر اللوحة: القضاء والشخصية والأشياء المحيطة بها والموسعة لصفتها. فالفضاء الأوسع للوحة هو الغردقة، والفضاء المندرج فيه هو الشاطئ الذى هو بمثابة الخط الذى يفصل البحر عن الأرض وبين هذه وذاك عم راضى مقبلا على الماء موليا وجهه شطر البحر، ومدبرا عن الأرض مشيحا عنها بوجهه. وكأننا بيحيى حقى يستحضر فن اللوحة من دوستويفسكى الذى سبق أن تحدث عن فنه فى رسمه شخصياته. إذ يرى أن اللوحة الخاصة بالشخصية المركزية لا يجب أن تظل فارغة جوفاء إذ لا بد لها من أبعاد تتحدد بها فإذا الأرض والبحر بعداها الرئيسيان. وإذا الأرض تعج حركة كما فى المقطع الوصفى الثانى، وإذا بها فى المقطع الوصفى الأخير موطن لقبيلة العبابدة أهل عم راضى وقد نزعوا إلى الانفراد، وإذا البحر ميدان تؤثثه حركات عم راضى لتؤكد عميق صلته بالماء وبعيد انصرافه عن تراب الأرض. وفى رسم الأبعاد، ويوهم الراوى أن الشخصية المركزية عم راضى آيلة إلى الذوبان كما فى المقاطع الثالث والثانى والسابع، ولكنها فى الحقيقة تكثر وتنمو وتتعالى.

وإذا تأملنا هذه الطريقة فى رسم المشهد بالكلمات وجدناها قريبة جدا من طريقة الرسم بالصور المرئية. فقد جمعت اللوحة عناصر هى من آكد ما يجب توفره من الرسم الفنى. مثل الفضاء، والإطار والخطوط، والأبعاد [١٤]. ولكن ما يشد الرسم بالكلمات إلى الرسم بالصورة أكثر طريقة الرسم الانطباعية (impressionniste) التى رسم بها حقى الأبعاد المحيطة بعم راضى، والشخصية المركزية المقيمة فيها. فالراوى – الرائى عندما يصف المنظر ينقل مكوناته فيمثلها باللغة، ولكن عملية التمثيل غالبا ما تكون مختلطة بطابع الممثل (أى القائم بعملية التمثيل) أى أن عملية التمثيل (la représentation) تعنى أن يقدم الممثل نفسه على أن يحدد تمثيل شىء من الأشياء على حد ما ذهب إليه لويس ماران! فالوصف من هذه الناحية يشتمل على عنصرين الشىء الموصوف (الممثل) والذات الواصفة[١٥].

فعندما يصف المتكلم ما يجنيه عم راضى من البحر، لا يذكر أسماءه الأولى وإنما يرتقى به إلى مصاف المخلوفات الجديدة فإذا الشخصية المرسومة تصبح رسامة من درجة ثانية: " يغطس ويقب، وما هذا الذى فى يدك؟ هذه هى نجمة البحر، أو كف مريم أو محار نادر، رسوم تشل دونها يد أبرع فنان– وعلى هذا النحو تتحول الأشياء من عناصر لها وجود فى الحياة إلى كائنات مجردة كما يقتضيه الرسم الانطباعى ذى النزعة الذهنية – فاللوحة تقتضى من الرائى – من الوجهة الانطباعية – نظرة فاعلة خلاقة[١٦].

بل إن الرسوم فى الكتابة لتتشكل، أحيانا لرؤية التكعيبيين (les cubists) للأشياء المصورة. فعلاوة على تجريدهم للأشياء المصورة وتقديمها فى اتساق قد يفضى إليها وقد تختفى، فإنهم لا يقدمون الشىء من زاوية واحدة بل من زاويا مختلفة[١٧].

فالمتأمل فى المقاطع الوصفية التى يشتمل عليها النص، يقف على صفة لعم راضى تتكرر من مقطع إلى آخر وهذه الصفة هى الانقطاع عن الناس والأرض فعم راضى يرسم بالخلف معرضا عن الناس والأرض الصاخبة، وهذه صورة

قائمة على ضرب من التعارض والتباين بين من يدعو إلى التواصل لحركته، ومن يعرض عنها بصفته، وهذا التباين يفرز صورة أخرى لعم راضى: المثال الحى البديع للانقطاع عن عالم الأرض، لكن هذه الصورة السلبية لعم راضى فى علاقته بالأرض تناوئها صورة إيجابية لعم راضى يحتضن بعينه وفكره وجسده البحر، فإذا هو كائن متعال "لما رأيت عم راضى جالسا ووجهه إلى البحر. مقطوعا صامتا منفردا خلته جهازا إلكترونيا عجيبا له مائة أنتينة واحدة متصلة بالسماء تلقط أقل ذبذبة فى أضوائها، وأخرى متصلة لرياح تلقط أخفى خشخشة لها، وواحدة متصلة بكهرباء البحر تلقط أدق طارئ على تلاعب لونه، وتتابع أمواجه وعلى همس مخلوقاته العجيبة الخرساء الباردة، التى تلوذ بقاعه، حتى إذا أبلغته كل أنتينة أن الحساب صح فى كل خانة هب عم راضى واقفا". هكذا يتحول الموصوف فى هذه اللوحة إلى كائن عجيب وإلى جهاز يملأ السماء والرياح والبحر، ينتظر قادما عزيزا من البحر، فيلبى الدعوة ويستقبله فى الأعماق فإذا هذا القادم مقدود من عجائب الدنيا أو لنقل هو رسوم فنية.

ويمضى الرائى فى تحويلاته للأصل الواحد "عم راضى" فإذا هو هذه المرة حيوان مائى، أو هو صورة لأول خلية لفظها البحر إلى الأرض إنه أصل حياتنا الأرض النطفة.

فالطريف فى هذه الكيفية فى التصوير ذى الصبغة التكعيبية (Cubiste) أن كل صورة لعم راضى، تشتمل على العناصر الأصلية لصفة الانقطاع، ولكنها تسويها صورا مختلفة حتى لكأن عم راضى " أعمام راخون " ولكل عم صورة به خاصة. ولكن التشتيت قد يستحيل التئاما، فالانقطاع عن الأرض لم يولد حاجزاً سميكا البحر واليابسة، بل غدا التواصل عندما صور عم راضى نطفة بحرية هى منبع حياة الأرضيين.

لكأن هذه الطريقة فى رسم عم راضى بالكلمات، يكبر فيطول عنان السماء وعباب البحر وأطراف الرياح، ويصغر فيستحيل نطفة، أو كائنا بحريا صغيرا أو

هو مجرد خلية حية لفظها البحر، لمستوحاة من رؤى إلستير Elstir الفنان البروسى الذى يرسم صوره من وحى أوهامه وخياله[١٨].

ولكن هل القرابة القائمة بين اللوحة المكتوبة واللوحة المرسومة تنفى القرابة بين التصاوير فى اللغة والقصة؟. لقد بين فريق من علماء القصص أن من خاصة الوصف أن ينزل القصة فى المكان وأن يركز على المتزامنات من الأشياء على خلاف السرد الذى ينهض بالمتتابع من الأحداث، وقد ينطبق هذا على الوصف فى اللوحة المكتوبة لا سيما أننا بينا أن ما لاح من مظاهر سردية استحال إلى ضرب من التأملات الوصفية. لكن لا ننسى أن من طبيعة الوصف فى النص المكتوب أن يقدم المتزامنات بطريقة خطية قائمة على تتابع ما كان متزامنا فى المكان[١٩].

وهذا ما يجعل هذه الخطية التى يقوم عليها الوصف النصى قادرة على خلق نوع من الدلالة السردية فى النص[٢٠]. ولكن الأهم من هذا أن الوصف فى النص المكتوب قد يكون مبأرا (Description focalisée) عندما يكون منبثقا من عين راء ينظر إلى الأشياء نظرا متحركا. وعندئذ تتغير طبيعة الوصف فيصبح أكثر نشاطا بفضل نشاط العين والذهن[٢١].

فالناظر فى المقاطع الوصفية فى نص اللوحة يقف عن تنويعات مختلفة على أصل واحد: صفة الانقطاع عن الأرض والناس الموسوم بها " عم راضى " فالاقتراب من هذه الشخصية والابتعاد عنها لمزيد تخصيصها، وتكبيرها وتوسيع فضائها كما فى المقطع الخامس وتصغيرها كما فى المقطع السادس وتنزيلها فى البحر، وإبعادها عن الأرض، وتفريدها على الشاطئ وفى البحر وتنزيلها فى البحر وإبعادها عن الأرض، وتغريدها على الشاطئ وفى البحر وتنزيلها فى جماعة العابدة، كلها حركات إدراكية تضفى على النص سمة قصصية حتى لتضحى هذه الحركة الوصفية حكاية داخل اللوحة ولذلك تحدث بعض المنظرين عن الحكاية فى اللوحة[٢٢]. وتحدث فريق آخر عن المنطق الخفى للحكاية فى النص، بل عن التناسق الذاتى الذى لا يخضع لشروط مسبقة لفن القصص[٢٣].

وعلى هذا النحو يمكن القول إن السمة الوصفية فى اللوحة، والقرابة القائمة بين اللوحة المكتوبة واللوحة المرسومة، لم تحولا دون اكتساب النص الوصفى بعض الأبعاد القصصية. ولسائل أن يتساءل الآن آفلا تكون اللوحة قد أثرت فى القصص فتضمنت أوصافا " ملوحة " إن صح التعبير؟

هل سمات اللوحة قائمة فى أقاصيص حقى؟

ليس همنا البحث عن الأوصاف فى الأقاصيص، فالوصف - كما ذهب إلى ذلك منظرو القصص، وكما تشير إلى ذلك النصوص - مقوم أساسى من مقومات الرواية والأقصوصة. ولكن مدار اهتمامنا للإجابة عن السؤال المطروح على مدى تأثر الأوصاف فى الأقاصيص بطبائع الوصف "اللوحى" إن صح التعبير لا سيما أن حقى جمع فى الكتاب نفسه اللوحات والقصص القصيرة لتنطلق من هذا المثال، وقد اقتطعناه من أحد النصوص التى أدرجها حقى فى قسم الأقاصيص وعنوان الأقصوصة "ألم أقل لك" النجوم تتهاوى كأنما انفرط من زينة السماء عقد من ماس وردى، تكاد ترى رأى العين عجلة الأفلاك تدور أمامك، هناك إشارات غامضة تجوب السماء! البدار! فى كل غمضة عين لون جديد، هو طيف ابتسامات متتالية، إنك تحس بتنفس الفجر وقدومه كملك تحف به كوكبة من حسان تحسبهن لؤلؤا منثورا، يزفهن هدير البحر وزغاريذ الطيور المبكرة، كان يتملكنى عند رؤية الفجر شعور لا أتبينه: هل هو خدر لذيذ من تعب روحى بعد أن فارقها الملال؟ أم أنها اهتدت لى لحظة هى كالهدنة بين حربين "(٢٤).

إن هذا المنظر الوارد فى هذا الشاهد منظر ليلى تنقله عين شخصية تنظر إلى السماء والنجوم نظرة مفعمة بالانطباعية الذاتية. فهى لا ترى الأشياء كما هى وإنما تسويها خلقا جديدا يثير الدهشة. ولا غرابة والحال هذه أن تقف فى هذا الشاهد على عبارات تدل على توجيه المرئيات توجيها ذاتيا ارتساميا من قبيل استعمال فعل الظن "حسب" وأدوات التشبيه "كأنما" والكاف واستعمال أسماء النكرة التى لا تدل على عناصر ليلية معينة "ابتسامات متتالية" "إشارات غامضة"، وليس غريبا أيضا أن يشيع ما يشير إلى الغموض السارى فى المنظر إشارات غامضة،

طيف ابتسامات متتالية. تكاد ترى رأى العين، شعورك أتبينه". إن هذا المشهد الغامض متأت مما يسميه تايكو من "منظور معيش (Prespective – vecue للشخصية"[٢٥]. تتوهم أنها ترى الأشياء والحقيقة، أنها تخلقها وتحلم بها فينشأ عن ذلك غموض يلف المنظر وقد تأتى من رؤية وهمية (vision illusioné)[٢٦]. إذ نرى أن المسافة كبيرة بين المرجع الموصوف، النجوم فى السماء، ورسومها بالكلمات فى المقطع الوصفى:

(أ) فهى تتهاوى وقد كانت فى عقد من ماس وردى.

(ب) وهى تدور فى عجلة أفلاك.

(جـ) وهى إشارات غامضة تجوب السماء.

(د) كائنات يتجدد لونها فى كل غمضة عين.

(هـ) هى طيف ابتسامات متتالية.

(و) كوكبة من حسان تحسبهن لؤلؤا منثورا يحطن بالفجر الملك يزفهن هدير البحر وزغاريد الطيور المبكرة.

فإذا نظرنا فى صور النجوم حصلنا على أشكال مختلفة لها كما بين (ب) و(ج) أو على أنماط متباينة متضادة كما بين (أ) و(ب) أو بين (ث) و (ج). إنها تنويعات على أصل واحد. وهذا ما يذكرنا بصور: عم راضى " المنقطع عن الأرض والناس فى لوحة "أسير البحر". وقد رأينا أن مثل هذه الطريقة فى رسم الأشياء من أهم مقومات التكعيبية فى مجال الرسم.

ويمكن أن نتناول نموذجا من قصص حقى حتى يزداد الأمر وضوحا.

وحسبنا أقصوصة "الديك الرومى"[٢٧] مثالا لذلك.

إن أول ما يشدنا فى عنوان الأقصوصة اسمها " الديك الرومى " الذى يشبه عناوين أقاصيص أخرى من مجموعة " عنتر.. وجولييت " من قبيل "السرير النحاس، والسلم اللولبى، وسوسو، وفى العيادة، وعنتر.. وجولييت، والودع "ففى

كل عنوان تركيز على مكان أو شخصية موضوعا مركزيا يقلب فيه النظر كما هو الأمر فى لوحة " أسير البحر " وقد كان عم راضـــى المـــصور الأساســـى فيهـــا. وسنرى أن: "الديك الرومى " هو مركز الإشعاع بتنويعاته المختلفة فى الأقصوصة المذكورة.

وقوام هذه الأقصوصة عائلة نجح أحد أبنائها نجاحا متوسطا فى الامتحـــان فاحتفلت بهذا النجاح باشتراء ديك رومى واستدعاء أهل الزوجة فحسب للأكل مـــن المأدبة ويمكن أن نقسمها إلى المقاطع التالية:

(أ) إعلان الأب وهو راوى الأحداث – عن نجاح ابنه بملاحظته مقبول.

(ب) رواية الفترة التى سبقت النجاح وما لاقاه الأب خلالها من معاناة.

(جـ) تذكير الزوجة زوجها بالنذر الخاص بإقامة حفل عند نجاح الابن.

(د) الاتفاق على اشتراء ديك رومى للمأدبة.

(هـ) توصية الزوجة زوجها باشتراء ديك رومى ينقش ويزربن ويبرطم.

(و) التهكم بوصايا الزوجة وبالأوصاف التى حددتها للديك الرومى.

(ز) توهم الأب أنه بإزاء ديك رومى مثالى كما أوصت الزوجة.

(حـ) الحصول على ديك "يزربن ويبرطم" كما طلبت الزوجة.

(ط) الديك المشترى مخالف للمواصفات الموصى بها.

(ى) ذبح الديك.

(ك) المأدبة: أكل اللحم من قبل أهل الزوجة والابن.

(ل) أمام ضلوع الديك العارية يسأل الزوج وقد حرم أكـــل لحـــم الـــديك. زوجته بتهكم.. أهى دى تبقى الخاتمة اللى تستحق ندبح فيها خروف، بـــس يكون خروف لابس بدلة وجاكتة ولابس نضارة نمرة ستة غامقة...

إن مقاطع هذه الأقصوصة منتظمة انتظاما زمنيا وسببيا. فليس فى ذلك ما يلفت انتباهنا، لكن توازى هذه القصة الديك وتصاويره وقد اقترنت بصور المتكلم فى علاقته بزوجته المتطاولة عليه.

فإذا استثنينا المقاطع الثلاثة الأولى (أ، ب، ت) فإن سائر المقاطع الأخرى تضمنت إشارات أو أوصافا للديك الرومى. فأول ما نلاحظه أن مقطع (خ) ليس موصولا بسبب واضح بما سبقه يقتضيه منطق القصص القائم على التحول فوصف الديك الرومى فى هذا المقطع لم يوطأ له بسرد يتحول به الراوى من البيت إلى السوق لقضاء حاجة البيت. فبعد التوصية باشتراء ديك مثالى بثمن معقول، يقع الانتقال المفاجئ إلى وصف ديك وصفا عاما لا يخص ديكا مفردا بعينه: " حقا إن الديك الرومى ليس عقدة فى وصف صوته وحده بل فى كل تصرفاته وحظه، هو عند الإنجليز معروف بالتركى، وعند الأتراك بالهندى، وعند المصريين بالرومى، هذا الحائر بين الأوطان من طراز فريد لا نظير له، إنه المخلوق الوحيد الذى يبرطم ويزربن لوحده من الطاق للطاق لا يؤذن كالديوك، بل يرى فجأة فى انفعال الشيوخ قليلى الصبر، يروى مأساة طويلة جدا فى كلمات قليلة جدا جدا، وكأنه ينقش بمنقاره هذه الكلمات فى الحجر".

فهذا الوصف يخص الديك الرومى عامة ولا يختص بديك اشتراه رب العائلة، أو كأنه توهمه، أو توهم أنه اشتراه. وعند الانتقال من مقطع (خ) إلى مقطع (د) لا نجد إشارة إلى حدث الاشتراء وإنما يشار إلى ديك بعينه وقد اشترى على النحو المرجو "يزربن ويبرطم"

أما إذا انتقلنا إلى مقطع (ذ) فإننا نجد أنفسنا إزاء ديك لا يمت بعلامة متينة إلى المقطع السابق (د) ولا إلى المقطع الذى قبله (خ)

"وجدت ديكا غير الديك الذى خلت أننى اشتريته، كش وانكمش ومال واحتجب، وادعى المرض، كأنما هبط عليه صقيع سيبيريا كله ومالت رأسه على صدره وانطفأت عيناه، وخيل إلىَّ أنه مصاب بالصرع والأرتكاريا والأكزيما الحادة"

هكذا الديك الواحد يتشكل بأشكال متباينة، ولا علاقة منطقية تصل الشكل بالآخر: يدور الديك فى الذهن فتكون له صورة المثال، ويرد فى القول دون الإشارة إلى عملية اقتنائه، ويجيء فى الحدث مخالفا تماما لما سبق تصويره. وإذا تأملنا هذه الأشكال الصورية وجدناها وجوها مختلفة لحال الأب الذى غالبا ما وصل شكل الديك بشكله أو تمنى أن يكون مثل الديك كما فى المقاطع التالية:

- مقطع (خ): لا يؤذن كالديوك بل يرى فجأة فى انفعال الشيوخ قليلى الصبر يروى مأساة طويلة جدا فى كلمات قليلة جدا جدا.

- مقطع (د): رأيت الديك الذى وقعت عليه. أو وقع علىَّ. يزربن ويبرطم وتمنيت لو استطعت أن أزربن وأبرطم مثل الديك ولو مرة واحدة فى وجه زوجتى.

- مقطع (ذ): ثم وضعته على الأرض ففاق قليلا وأضاءت عيناه قليلا حسبته سيتجشأ ويطلب واحد كازوزة.. فقلت له فى سرى:

أطرش أطرش يا حبيبى، أنا كمان قبلك طافح الكوتة بس مش قادر أطرشها.

- مقطع (ر): إنما حضرت نتف ريشه وأنا متلذذ كالأجرب إذا رأى رجلا يهرش جنبه وتحته إبطه، فقد خبرت مثله من قبله معنى نتف الريش.

- مقطع (س): (بعد وصف الديك وقد أكل لحمه ولم يبق إلا العظام ولم يتناول الأب منه شيئا، يقول "أهى دى تبقى الخاتمة اللى تستحق يذبح فيها خروف بس يكون خروف لابس بدلة وجاكتة ولابس نضارة نمرة ستة غامقة" ما يتحصل من هذا خضوع الوصف فى القصة لما يخضع له فى اللوحة من ثلاث جهات:

- من جهة أن أوصاف الديك غالبا ما تكون أوصافًا للواصف، أو هى مادة عن ذاته المنفعلة. وهو لا يرى الشيء كما هو بل كما ينطبع فى نفسه.

- من جهة الدمج (Fusion) الحاصل بين العناصر الوصفية، فالصفات المسندة إلى الديك الرومى، تنعكس على الواصف، فيتصف بها أحيانا وأحيانا

أخرى يتمنى أن يتسم بها. وما أكثر تواتر هذه الطريقة فى لوحات إلستير (Elstir الشخصية الفنانة فى كتاب بروست)[٢٨].

– ومن جهة طريقة تداعى الصور أحيانا دون رابط واضح بين كما سبق أن أشرنا عند حديثنا عن العلاقة بين المقاطع (خ و د و ذ).

وبهذه الطريقة " تتلوح " الأقصوصة دون أن تفقد قصصيتها وتتضاعف، فإذا القصة أقاصيص، منها ما فيه روابط ظاهرة، ومنها ما هو دون ذلك.

والحاصل من هذه الملاحظات أن يحيى حقى كان واعيا بأن الكتابة فن، وأن الفن لا يسير على هدى النماذج، وإنما ينحو إلى الخلق لإثارة الدهشة، وكانت اللوحة التى حار فى تسميتها سبيلا إلى نحت كيان جديد فى الكتابة واختراع نهج للرسم جديد هو الرسم بالكتابة يحاكى الرسم بالصورة ولكن هذا الرسم كان منفتحا على أجناس أخرى ولا سيما الأقصوصة. متأثر بها، وبذا نجد أنفسنا إزاء عمل فنى رائق يصبو إلى التجاوز أبدا.

الهوامش

(١) كتب يحيى حقى القصة القصيرة وتفنن فى كتابتها ومما كتب نذكر

عنتر.. وجولييت (قصص ولوحات)

الفراش الشاغر (وقصص أخرى)

قنديل أم هاشم

ومما كتب فى نقد القصة نذكر

أنشودة للبساطة (مقالات فى فن القصة)

فجر القصة المصرية (مع ست دراسات أخرى عن نفس المرحلة)

خطوات فى النقد

وقد أثبتت الهيئة المصرية العامة للكتاب فى نشرها لأعمال حقى فى أواسط الثمانينيات قائمات فى ما كتب هذا الرجل.

(٢) مما كتب حقى فى الرحلة:

حقيبة فى يد مسافر (ورحلات أخرى)

ومما كتب فى السيرة الذاتية:

خليها على الله.

ومما كتب فى المقال الأدبى والنقدى:

عشق الكلمة (الكتابات النقدية) كما كتب فى الغرض نفسه: تراب

(٣) يحيى حقى: أنشودة للبساطة.

(مقالات فى فن القصة) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧

(٤) نفسه: ص ١٥٥-١٥٦.

(٥) نفسه: ص ٧٩-٨١.

(٦) انظر: كتابه عشق الكلمة (الكتابات النقدية)

الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧

ومن روائع قول يحيى حقى عن طريقة رسم الشخصية فى الكتابة القصصية حديثه عن جعل المؤلف شخصية البطل المرسومة: " تملأ اللوحة، رغم امتلائها بشخصية البطل تظل فارغة جوفاء، وأنه مرسوم بغير أبعاد، فكأنه إنسان وهمى، لا ندرى أهو حى أم خرافى، مدور أم مسطح، لا بد أن يقوم بجانب شىء آخر يحدد أبعاد البطل وخطوطه، وتجعله ينطق بالصدق وإن كان صدقا غير مطلق بفضل النسبة التى قامت بين البطل وهذا الشىء الآخر حينئذ تأتى شخصيات ثانوية فى محيط البطل وتتقدم قليلا.. قليلا حتى تبلغ مقدمة الصفوف، فإذا أبلغتها أحس المؤلف وهو مغتبط، أنه يعدل عن رسم فرد فى لوحة صغيرة إلى رسم جيل فى لوحة كبيرة ووجد أن شخصية البطل تتضاءل قليلا بسبب اتساع اللوحة، ص ٣٠٢، ٣٠٦.

(٧) انظر: David steel:

Description et cécite chez Audré gide

In " L'ordre du descriptif "

Collectif

Ed: P U F: 1988 P 68

ibid p 66

(٨) : Ernest Le Carvennec

Le secret du real ou la representatuon du monde done la roman africain

L'initive d'olympe Bhêly – Quénum

In: l'ordre du descriptif P: 223

(٩) ذكرنا آنفا أن حقى يعرض تجربة رسم الشخصيات عند دوستويفسكى فى لوحاته الوصفية ووصل الكتابة القائمة على التمثيل (représentation) بالرسم وهى طريقة فى الكتابة القصصية عرفها بلزاك الذى يكثر من استعمال مصطلحات يأخذها من معجم الرسم. وقد تطورت هذه الطريقة عن فلوبير وبخاصة عند مارسيل بروست الذى استدل به حقى على نموذج الكتابة الفنية. فقارئ بروست يستوقفه الشبه القائم بين أسلوب بروست فى الكتابة وأسلوب التكعيبيين فى الرسم من جهة السمة الذهنية التى تسم تصويرهم للأشياء وتجعل للصورة ضربا من الاستقلال عن الشىء المصور وذلك لغاية البحث عن علاقة جديدة بين الصورة المرسومة والواقع، ولهذا فلا غرابة أن يجعل بروست إحدى شخصياته المرسومة بإلستير Elstir فنانا تشكيليا.

انظر: lperrer ، R.le Huenen ، p.perron:

77، pp: 76، 1985،Balzac et la représeutation In: poétique No 61

وانظر أيضا taeko Ueniohi: le style de proust et la peinture

pp 3 13 19،Ed: Sedes 1899

(١٠) يحيى حقى: عنتر.. وجوليت ص ٢٠٢-٢٠٥

(١١) انظر p: 146، Genette: Figures III Ed: Seuil 1972

(١٢) نفسه

انظر ibid: p 147

(١٣) Anièle Chatelain: Frontières de l'itératif

117، 116، 1986 pp 115،In: poétipue No 65

(١٤) انظر السابق PP 48 58 75 ، 53،taeko Uenishi: le style de proust et la peinture

(١٥) انظر rus Marin: De la représentation

Daniépe ، Giovanni Rareri، Alain Cantillon،Recueil élabli par Daniel Arasse Pierre. Antoine Fabre et Françoise Marin،Chon

(١٦) انظر السابق Taeko Uenishi: p ، 46

(١٧) نفسه ibid: pp 89، 97

(١٨) نفسه ibid: pp 129، 130

(١٩) انظر p: 60،Genrtte: Figures II Ed: Seuil: 1969

(٢٠) السابق cite. P 63،David Steel op

(٢١) السابق cite. P 138، Gentte: Figures III op

(٢٢) السابق couis Marin

226،Op cite: pp 223

(٢٣) انظر M. Sturgess: Narrativity Theory and practice

45،Clarendon press. Qxford 1992 pp 47

(٢٤) عنتر.. وجوليت: ص ٢٠

(٢٥) السابقTaeko Uenispi: Op cite ، 42

(٢٦) نفسه ibid: 43

(٢٧) عنتر.. وجولييت: ص ٧٩

(٢٨) انظر السابق Taeko: pp 85 ،89

يحيى حقى ناقدًا روائيًّا

محمد الداهى

يقترن اسم يحيى حقى بقنديل أم هاشم كأنه لم يكتب غيرها. فهى تعتبر ابنته المدللة المحببة لدى الناس رغم أن لديه أبناء سواها. يصعب أن نصنف يحيى حقى فى خانة واحدة لكثرة انشغالاته وميوله التى توزعت بين القصة القصيرة والرواية والنقد والسيرة الذاتية والترجمة. إن أى مجال من هذه المجالات إلا ويتطلب مبحثًا مستفيضًا لاستكناه أسراره وإبراز مميزاته. كما أن مجالاً واحدًا كالنقد مثلاً، يتشعب بدوره إلى روافد مختلفة نظرًا إلى سعة ثقافة يحيى حقى ووفرة تجاربه. فهو لم يكن مشدودًا إلى نمط خطابى بعينه، وإنما استهواه الخوض فى أنماط خطابية متنوعة بالمتعة والشغف أنفسهما. وهكذا لم يقتصر نقده على الأجناس الأدبية التى تدرج عادة فى مملكة الأدب (على نحو الرواية والشعر والقصة القصيرة والمسرح)، وإنما وسع من دائرته ليشمل أنماطًا خطابية أخرى من قبيل الأغنية والتشكيل والسينما[١].

لقد حرص يحيى حقى خلال مساره النقدى على متابعة المستحدثات الثقافية ومواكبة الإصدارات الجديدة لإبراز سماتها الفنية، واستجلاء ما تحفل به من قضايا وأسئلة. ونظرًا إلى تنوع ممارساته النقدية وغناها، فإن مداخلتنا ستنكبُّ على رافد منها، أو بلغة يحيى حقى على فن من فنون القول، ألا وهو النقد الروائى. سنعرف فى البداية بعيِّنات منه[٢]، ثم نبدى ملاحظات عليها لإبراز المنطلقات والافتراضات النقدية التى كانت تحكم ممارسة يحيى حقى للنقد الروائى تنظيرًا وتطبيقًا، وذلك دون فصلها عن السياق التاريخى الذى أطَّرها.

ا- العينة الأولى- زينب لمحمد حسين هيكل[٣]:

بيَّن حقى كيف خُلِقت الرواية الأولى فى الأدب العربى على هيئة ناضجة مثبتة حقها فى الوجود والبقاء، ومحتفية بالتقارب الخفى بين التيارات الثقافية فى البحر الأبيض المتوسط، وأشار إلى العوامل التى أسهمت فى ظهورها، ومن ضمنها أساسًا حنين هيكل إلى وطنه، وحرصه على استبقاء الرباط الروحى به فى غربته، ورغبته فى استعادة منظار الريف المصرى ومجال خضرته الناضرة. ولا ترجع مكانة زينب إلى كونها فقط أولى القصص فى الأدب العربى الحديث، بل لا تزال إلى اليوم أفضل الأعمال الروائية فى وصف الريف وصفًا شاملاً. ومن ميزاتها، فى نظر يحيى حقى، الاحتفاء بالنغمة الشاعرية فى وصف الطبيعة، وترفع الأسلوب المشرق عن ألاعيب الزخارف والأساليب البديعية، وكتابة الحوار بالعامية. ويؤاخذ يحيى حقى عليها الغلو فى الطابع الرومانسى، والتأثر بفلسفات مسيحية غير معروفة، واحتشادها بصور لا يألفها الريف المصرى.

ب-العينة الثانية- عذراء دنشواى لمحمود طاهر حقى[٤]:

ظهرت هذه الرواية سنة ١٩٠٦ وأعيد نشرها سنة ١٩٦٣ باعتبارها من خزائن المكتبة العربية المندثرة. يروى السارد كيف وقعت الواقعة فى قرية دنشواى معتمدًا على شخصيات مستلهمة من صميم الواقع، ومستثمرًا وصف المؤرخ أو الصحافى. ويرى حقى أن سمو هذه الرواية عن فنون أخرى يكمن فى قدرتها على إثارة الخيال والتحدث بصراحة عن الحب، والارتباط بوجدان الشعب فى معاصرة وواقعية. وأمضى خطوة أخرى معتبرًا إياها أول رواية مصرية تتحدث عن الفلاحين، وتصف حياتهم ومشاكلهم، وتنقل لغتهم كما ينطقونها بلهجتهم وأسلوبهم ودعابتهم. فهى البذرة التى مهدت لمحمد حسين هيكل أن يكتب زينب سنة ١٩١٢. ويكمن الفرق بين الروايتين فى كون الأولى تمسكت بأطراف أهداب الواقعية، فى حين أن الثانية غرقت فى رومانسية شاعرية. ورغم سذاجة الرواية، فى نظر يحيى حقى، فهى تتوفر على بوادر إحساس غريزى بمقومات الفن

القصصى في مفهومه الحديث، وتنوع أساليب المعالجة، والتنقل بين الوصف والحوار والمونولوج، والمواءمة بين الفصحى والعامية. وفى الأخير يثير يحيى حقى جملة من الأسئلة لمحاولة معرفة أسباب تجاهل النقد لأعمال محمود طاهر حقى وعدم ذكر اسمه فى الكتب التى تؤرخ لفن القصة والرواية والمسرحية.

ج-العينة الثالثة- الاستاتيكية والديناميكية فى أدب نجيب محفوظ(٥):

انطلق يحيى حقى فى هذه الدراسة من تقسيم الفنانين إلى نمطين: أحدهما النمط الديناميكى الذى تعكس أعماله وهج المعركة، وثانيهما النمط الاستاتيكى الناجى من خوض المعارك، عدته التأمل بلا انفعال أو ثورة. ولا يفصل يحيى حقى بين النمطين، فكلاهما يفضى من طريقه إلى حد الكمال فى التعبير الفنى. ويرى أن انضمام الكاتب إلى أحد النمطين ليس من إملاء مزاجه، وإنما يكون من إملاء الموضوع الذى يعالجه.

اختار يحيى حقى روايات نجيب محفوظ لامتحان إجرائية النمطين، ومن فينة إلى أخرى يورد أمثلة من الأدب العربى أو الأجنبى لدعم افتراضاته ومنطلقاته النظرية. ويعلل سبب اختياره لنجيب محفوظ لكونه أصلح شاهد على الفروق بين خصائص النمطين، ولاعتبار أنه وظّف النمطين معًا فى رواياته.

أبرز يحيى حقى الجانب الاستاتيكى فى روائع نجيب مجفوظ قبل إصدار رواية اللص والكلاب، وبنى تحليله على الثلاثية لبيان تجليات النمط الاستاتيكى فيها. ويتمثل أساسًا فى العناوين المعمارية، وتوزيع الفصول، والتتبع الزمنى، واستبعاد الأحلام، والعناية بالتفاصيل الدقيقة، والازدواجية (تكرار التجربة)، والاستوائية.

وتشكل رواية اللص والكلاب تحولاً (ميتامورفوز) من خلقة إلى أخرى أى من نمط إلى آخر. وتتشخص فيها تجليات النمط الدياليكتيكى فيما يلى: اختيار اللفظ بحكمة ووعى، وإدراك ذروة الانفعال، وعدم الاهتمام بالتفاصيل، وإحلال القفزات

الزمنية محل المصاحبة الزمنية، وإضفاء شحنات وأطياف جديدة على اللغة، وتوظيف تقنية الخلاصة.

د- العينة الرابعة - غصن الزيتون لمحمد عبد الحليم عبد الله(٦):

من خلال هذه الرواية اكتشف يحيى حقى حقيقة لم يعرفها فيما قبل، وهى أن محمد عبد الحليم عبد الله يعد زعيمًا من زعماء فن القصة فى مصر. ومن بين القضايا التى أثارت إعجاب حقى بالعمل نذكر اعتداله (لا إطناب ولا اقتضاب) وتماسكه فى إطار فنى بديع، وتضمنه لكثرة التشبيهات، واشتغال الحواس الخمس للإلمام بكل مكونات الطبيعة أكانت جمادًا أم حيوانًا أم إنسانًا. وفى السياق نفسه يقارن حقى بين هذه الرواية ورواية "عذراء أسيوط" لكوستى ساجاراداس لاشتراكهما فى طابع الحزن. لكن هذا الطابع يتخذ شكلاً خاصًا فى كل رواية على حدة. ففى الرواية الأولى "لا يؤلم النفس ويشقيها لأن أفقها الثقافى والروحى فسيح"(٧). فى حين يضطلع فى الرواية الثانية بطعن الفؤاد طعنة خنجر(٨). ويختم دراسته بدعوة وزارة التربية والتعليم إلى ترجمة هذه الرواية - بالإضافة إلى نخبة مختارة من ذوى المواهب البينة- إلى الفرنسية والإنجليزية وذلك لإبراز الشخصية العربية فى الميدان الأدبى.

ه- العينة الخامسة- بنت قسطنطين لمحمد سعيد العريان (٩):

ينبه يحيى حقى القارئ إلى أنه سيتفادى تلخيص القصة كما يفعل النقاد عادة. فمن الخير له أن يقرأها بنفسه. واكتفى يحيى حقى بالإلماع إلى محتوياتها الجوهرية وإثارة بعض الأسئلة لحفز القارئ المفترض على الاستمتاع بعوالمها الخيالية. وتأتى فى مقدمة القضايا التى اعتنى بها محمد سعيد العريان الوصف التاريخى، وجودة الأسلوب وبلاغته، وبراعة الحوار، وتهذيب النفوس وتقويم الألسن. ومما يأخذه يحيى حقى على الروائى أنه اتبع الترقيم الغربى فى نهاية أغلب الفقرات (ما اصطلح عليه بالعلامة الأوروبية)، ولم يعتن بعواطف الشخصيات درسًا وتحليلاً، ولم يفلح فى المزاوجة بين الوصف والحوار (ينطبق

عليه مثل من أضاع عنب الشام وبلح اليمن)، ولم ينفض الغبار عن الألفاظ العربية وينفخ فيها هواءً متجددًا.

تَقصَّدنا التمثيل ببعض العينات لإدراك الطريقة التي كان يتبعها حقي في مواكبة الإصدارات الروائية، واستجلاء الجوانب الجمالية التي كانت تستأثر باهتمامه. ومن خلال هذه العينات يمكن أن نستنتج ما يلي:

١ - خصص يحيى حقى، في مقالاته وتعليقاته النقدية، حيزًا للنقد الروائي. وإن كان كلِفًا بمتابعة الإصدارات الروائية المصرية لتحسيس القراء بمكوناتها الفنية وإثارة شهيتهم لاقتنائها وقراءتها، فهذا لم يمنعه من الانفتاح على الرواية العالمية لإبراز نضجها واكتمال عناصرها ومقارنتها بمثيلتها المصرية التي كانت، وهي في بداهة مشوارها، تبحث عن استيفاء المقومات الفنية واستنبات بذورها في التربة المحلية. ولم يستسغ يحيى حقى أن تكون الرواية العربية نسخة مكررة عن الرواية الغربية، وأن تثقل بنيتها بأساليب البديع. وبالمقابل، كان يدافع عن فكرة تأصيل الرواية العربية حتى "تصبح فنًا شعبيًّا صادق الإحساس"[١٠]، "يجمع بين الطابع المحلي، والمعاني الإنسانية التي تسمو على فروق المكان، والجنس، واللغة"[١١]. كما دعا إلى "التحرر من التقليد واقتباس الأخيلة من الغير"[١٢]، وإلى ضرورة تكييف هذا النوع من الكتابة مع طبيعة المجتمع المصري وبنياته الاجتماعية، حتى يكون خير معبر عن خصائصه[١٣] وأحاسيسه الذاتية والشعبية.

لم يستقر يحيى حقي على مفهوم واحد لوسم هذا النوع من الكتابة. فهو تارة يسميه بالقصة، وتارة يطلق عليه الرواية. كما أنه يُجنِّس بعض المسرحيات (على نحو أهل الكهف لتوفيق الحكيم) ضمن القصة لكونها كتبت أصلا للقراءة فقط، وهي في غير حاجة إلى تمثيل أو ممثلين. وهكذا يرى، أسوة بأنصار المدرسة الفنية، أن النص المسرحي لا يكتسب حيويته وحركيته، ولا يمكن الحكم على مقدار نجاحه إلا إذا مثل فوق خشبة المسرح.

٢- يغلِّب يحيى حقى كفة النص على كفة صاحبه، ويحرص على خلق المسافة النقدية مع الموضوع المدروس حتى لا تتأثر أحكامه وتعليقاته بمؤثرات

خارجية، وفى مقدمتها الصداقة التى كانت تجمعه ببعض الروائيين. وإن كان يتعامل مع النص فهو يؤاخذ على النقد الحرفى الحديث (أى النقد البنيوى) "حصر كلامه داخل العمل الأدبى، إنه عنده "هو ما هو" أو "هو فى ذاته لذاته". فهو اتجاه يميل إلى تغليب الناحية الجمالية على الناحية النفعية أو الأخلاقية"(١٤). إن اهتمام يحيى حقى بالنص لم يكن على حساب صاحبه. فهو يستعين بمعطيات سيرية لإضاءة بعض الجوانب النصية وتعليلها، والسعى إلى معرفة مزاج المبدعين. ويرى أن الغلو فى التطبيق أفضى إلى "صرف الاهتمام عن صاحب الأثر إلى الأثر ذاته". " فليس فى الوجود شيء قائم بذاته يسمى الفن، بل الموجود هو الفنانون وليس غير، هم العباقرة الأفذاذ الذين ينشرون النور فى هذه الأرض، فى جمجمة كل واحد من الأسرار والقوى ما يماثل فى الروعة جلائل المعجزات الخارقة"(١٥). وهكذا يتبين أنه لم يكن مقتنعًا بتنحية المؤلف وبوجود عمل قائم بذاته. ولهذا السبب يحلل أعمالهم لإدراك مزاجهم وتحديد الأثر الذى تلقوه من العالم الخارجى ويسعون إلى تركه فى نفوس القراء، واستدعاء خواطره الخاصة منهم. وتتباين حدة هذا الأثر من رواية إلى أخرى حسب طبيعة مزاج الروائى وإحساساته الذاتية.

٣- يتضح من خلال تلك العينات أن يحيى حقى لا يثقل تحليلاته بالمصطلحات والاستشهادات، ولا يتبجَّح بذكر المدارس النقدية وأعلامها، ولا يحتمل اعتياص النقد وغموضه و"تقوقعه داخل أنظمته الخاصة"(١٦). وهذا لا يعنى أنه لا يستند إلى لغة واصفة (على نحو الحوار الثنائى، الحوار الداخلى، الاستاتيكي، الديناميكي، الإيهام بالواقع، مزاج المؤلفين، الأخيلة، الفلاش باك...) تسعفه على قراءة النص والكشف عن مواطن قوته وضعفه. لقد كان مُلمًّا بالمجال الذى يتحرك فيه، متحكمًا فى الأدوات التى يستعملها، مقاربًا النص الروائى بالمفاهيم التى تنسجم مع طبيعته ووظيفته، حريصًا على إعطاء المفاهيم البلاغية واللغوية منزلة جديدة فى تحليلاته. يمكن أن نستنتج من متابعاته النقدية تصوره الخاص لقراءة النص. فهو أقرب إلى "الخلق والتفكير الأصيل"(١٧) لكونه يجمع بين

تذوق النص والنظرات والتأملات العقلية، ويُذوِّب المواقف والانفعالات الذاتية في الأحكام والتعليقات الموضوعية، ويشق آفاقاً للفكر والتأمل تغرى بقراءة النص. ويرى محمد مندور أن هذا النوع من الكتابة عظيم النفع لمن يتصدى للنقد" لأنها تعلم القراءة. والقراءة الجيدة هى بالبداهة أول مرحلة النقد، وجودة القراءة سرها فى ثقافة القارئ، فبمقدار ثقافته سيعثر عند كبار الكتاب على أضعاف ما يعثر به القارئ الفقير الثقافة، لأن كبار الكتاب يوحون عادة أكثر مما يفصحون، ولا يمكن أن يتم نفع القارئ بما يقرأ إلا إذا استطاع تسقط ذلك الوحى والإيحاء"[١٨].

٤-يصنف يحيى حقى ممارسته النقدية ضمن النقد التأثرى الاجتماعى الذى يتمحور حول عنصرين جوهريين، وهما الدلالة الاجتماعية ومزاج المؤلف. ينتقد يحيى حقى النقد الحرفى الحديث الذى يرى بأن الدلالة الاجتماعية توجد داخل العمل الأدبى. فهذا الأخير، فى نظره، هو شهادة عن ملامح الوضع الاجتماعى الذى انبثق منه أيا كانت قيمته الفنية. وهكذا يسند إلى الأديب وظيفة اجتماعية تكمن فى الالتحام بالمجتمع، وتبنى قيادته الظاهرة والباطنة، والإلمام بقوانينه الأخلاقية والسماوية والعرفية، وتتبع تحولات اللغة من فصحى وعامية[١٩].

فيما يخص المزاج، يسعى يحيى حقى إلى تأمل وجه المؤلف الذى أمده بغذاء العقل والروح، والاتصال به وجدانيا لمعرفة أسرار قلبه وجمجمته، وإدراك طبعه ومزاجه، واعتداله وانحرافه، وقصده وحيلته[٢٠]. ولهذا ينكب على استخراج صورة المؤلف من خلال إبداعاته، ورصد تكوينه الفنى عوض تكوينه الذاتى والاجتماعي. وهكذا يرد حقى الاعتبار للمؤلف بعد أن حاول بعض النقاد طمسه "لانعدام تقديرهم للعنصر الإنسانى وراء العمل الفنى"[٢١]. ولا يكتفى بمحاجتهم لتفنيد دعواهم، بل يسخر منهم مبيناً الدور الإيجابى الذى يضطلع به المؤلف. "ولكن مهلاً، إن هذا المختفى يضحك عليهم، فهو يدعى الاختفاء ولكنه -لمن يرى- ظاهر كل الظهور فى قصته باختياره للموضوع، بتفضيله لنماذج، بإلحاحه على فكرة أو عقيدة، بطريقة تشبيهه، باعتماد وصفه على حاسة من الحواس الخمس، بالتزامه بألفاظ معينة لها دلالة على طبعه، بنصرته وإشادته بركن واحد من الثالوث الذى

ينقسم إليه البشر: لذة العقل ولذة الروح ولذة الحس، ظاهر حتى فى تركيب جملـه، تدل عليه رشاقته ونصاعته، أو تعقده وغموضه"[٢٢].

٥- يعتنى يحيى حقى فى تحليلاته بالعامية مبرزًا الغاية الجمالية من توظيفها فى النص الروائى. فهو لم ينسق مع المتوجسين من العامية لكونها تفسد اللغة العربية الفصيحة وتشوهها. يضع حقى نفسه فى منزلة وسطى بين غلاة الكتابة بالعامية وأنصار الفصحى. فما يهمه بالدرجة الأولى هو الدقة فى التعبير سواء فى الفصحى أو فى العامية. ويرى أن طبيعة المؤلف أو مزاجه هى التى تملى عليه متى وأين يكتب بإحدى اللغتين. لقد كان يحيى حقى من الرعيل الأول الذى وعى بأهمية التهجين اللغوى لتشخيص مواقف المتكلمين وفق مستواهم التعليمى والثقافى وانتمائهم الاجتماعى. ولم يستسغ يحيى حقى موقف التصالح الذى يشترط كتابة السرد بالفصحى وكتابة الحوار بالعامية. لقد غابت عن أنصار هذا الموقف مسألة فنية عويصة، وهى أن السرد (الحوار الداخلى) يمكن أن يتضمن كلمات عامية. ويشترط يحيى حقى فى المبدع أن يكون متتبعًا لتحولات اللغة من فصحى وعامية. فالفصحى تستوعب كلمات جديدة تحل محل كلمات غير متداولة، أما التحول فى العامية فهو أسرع منه فى الفصحى. " ففى خلال سنوات قليلة جدًّا تحول قول الكومسارى فى الأوتوبيس للراكب من يا بك، إلى يا حضرة، إلى يا سيد، إلى يا محترم، وإلمامه بهذه المسائل كلها متوقف بطبيعة الحال على مدى الاتساع فى محيط الدائرة"[٢٣].

حاولنا فيما تقدم استجلاء بعض القضايا التى استأثرت باهتمام يحيى حقى، وإبراز طريقته النقدية التى تعامل بها مع النص الروائى دون فصلها عن الظرفية التاريخية التى تتحكم فيها وتؤطرها. ما يثير فى تلك الطريقة أن يحيى حقى- وإن "لم يخرج عن دائرة النقد التأثرى، أى النقد القائم على الحساسية الجمالية فى اللغة قبل كل شىء"[٢٤]- استطاع أن يبتدع تصورًا نقديًّا[٢٥] يجمع بين الأحكام.

الموضوعية والارتسامات الذاتية، وبين الحاسة الجمالية والفطنة البارعة لأساليب التعبير، وبين القسوة والحساسية المرهفة، ويتجاوز القيمة الجمالية للعمل

الأدبى إلى دلالته الاجتماعية، ويعيد الاعتبار إلى العنصر الإنسانى فى الكاتب من خلال مزاجه وتكوينه الفنى(٢٦).

ويعلل يحيى حقى قسوته على بعض الكتاب لكونه نشأ فى معارك نقدية لا تترفع عن حدة اللفظ والتجريح(٢٧). لكن لما تقدم به العمر اعترف باعتدال لهجته ملتمسًا، بلباقته الدبلوماسية المعهودة وتواضعه العلمى، أن يصفح عنه كل من غضب منه. «إننى نادم الآن ومستغفر لربى على اشتطاطى فى القسوة على بعض من تناولتهم بالنقد، وعلى أسلوب وخز الإبر الذى دلّس نفسه على أنه دعابة مقبولة، لا سخرية مرذولة، وماذا كنت أفعل وأنا وريث دواوين شعر نصفها "قال يمدح" ونصفها "قال يهجو"...»(٢٨). ومع ذلك ما زالت هذه التطبيقات النقدية المبكرة تشهد على الدور الذى اضطلع به يحيى حقى للفت انتباه القراء إلى أنماط كتابية جديدة وحفزهم على قراءتها، كما أنها "تمثل فى جوهرها الجذور الأساسية لرؤيته العامة، رغم ما طرأ عليها من تطوير وتعميق فى مسيرته النقدية والإبداعية. إنها تعبر عن التوجه الوطنى الشعبى الكامن وراء رؤيته النقدية التى لم تتوقف دعوتها إلى أدب مصرى صميم تتبع فنيته من ذاتية مبدعيه، ومن خصوصية واقعه الشعبى والقومى"(٢٩).

الهوامش

[1] - انظر فى هذا الصدد: يحيى حقى، فى محراب الفن، إعداد ومراجعة فؤاد دوارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠.

[2] - اعتمدت على الكتب الآتية: عطر الأحباب، دار الكتب، ١٩٧١، فجر القصة المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥، خطوات فى النقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٦.

[3] - فجر القصة المصرية، الفصل الثانى، م. سا ص٤١-٥٥.

[4] - المرجع نفسه ص١٥٥-١٧٣.

[5] - عطر الأحباب، م. سا ص٨٤-١٠٩.

[6] - خطوات فى النقد، م. سا ص١٤٩-١٥٤.

[7] - المرجع نفسه ص١٥٠.

[8] - المرجع نفسه ص ١٥٠.

[9] - المرجع نفسه ص٧٢-٧٧.

[10] - فاروق عبد المعطى، يحيى حقى الأديب صاحب القنديل، دار الكتب العلميـة، ط١،١٩٩٤، ص١٩٧.

[11] -خطوات فى النقد، م. سا ص٥.

[12] - فاروق عبد المعطي، يحيى حقى. م.سا ص١٩٧.

[13] - " ثم قفزنا بعد ذلك سريعا إلى مطلب أهم، أن تكون لنا قصة مصرية لحمًا ودمًا، تتبع من خصائصنا وتدل علينا" انظر: يحيى حقى، "أشجان عضو منتسب" سيرة ذاتية بقلم يحيى حقى، فى: الأعمال الكاملة، ج١، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥، ص١٥.

[14] - يحيى حقى، عطر الأحباب، م. سا ص٣١.

[15] - المرجع نفسه ص٢٣.

[16] - المرجع نفسه ص٢٥.

[17] - محمد مندور، فى الأدب والنقد، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ١٩٧٨، ص١١٠.

[18] - المرجع نفسه ص١١٠-١١١.

[19] - يحيى حقى، عطر الأحباب، م. سا ص٣٥.

[٢٠] - المرجع نفسه ص٤١.

[٢١] - المرجع نفسه ص٤٣.

[٢٢] - المرجع نفسه ص ٤٣.

[٢٣] - المرجع نفسه ص٣٦.

[٢٤] - محمد مندور، " يحيى حقى ناقدًا " فى: النقد والنقاد المعاصرون، دار القلم [د.ت]، ص١٦٧.

[٢٥] - يعترف يحيى حقى بأنه لا يستند على منهج نقدى واضح لأنه لم يلتحق بالجامعة. وما يهمه من النقد ليس ذكر المذاهب وإنما تأدية رسالة نافعة والاهتداء، ولو من بعيد، إلى إنشاء مذهب فى النقد. وفى حالة عدم تحقق ذلك يجب البحث عن الأسباب. انظر فى هذا الصدد: خطوات فى النقد، م. سا ص١٠.

[٢٦] - يحدد، مثلا، التكوين الفنى لعباس محمود العقاد على النحو الآتى: "فمن خلال قصة سارة لأستاذنا الكبير عباس محمود العقاد، لمست أكمل صورة لتكوينه الفنى، أنه قائم على صرامة المنطق العقلى، أحال عاطفة الحب والغيرة إلى مقدمات ونتائج، له قدرة فائقة على استخلاص المبادئ والتفريع منها، والقصة خالية من الفكاهة، ولكنك إذا جلست إلى المؤلف، كما أفعل، وهو فى مبادله، لرأيته محبًا للفكاهة والدعابة يضحك ملء شدقيه، ويخيَّل إليك أن عنصر الطفولة لا يزال ناضرًا فى قلبه، وهذا هو الفرق الذى قصدت بيانه بين التكوين الفنى والتكوين الذاتى"، عطر الأحباب، م. سا ص٤٣.

[٢٧] - انظر، يحيى حقى، خطوات فى النقد، م. سا ص٨.

[٢٨] - المرجع نفسه، ص٥.

[٢٩] - فاروق عبد المعطى، يحيى حقى الأديب صاحب القنديل، م. سا ص١٩٨-١٩٩.

يحيى حقى خادم العربية

مصطفى ماهر

لا يمكن لمن أتيح له مثلى الاقتراب الوثيق من يحيى حقى الحديث عن شخصيته الثرية إلى أبعد حدود الثراء، فكرًا ووجداناً، تأملاً وإبداعاً، وقوة ورقة، دون أن أفتح قلبى فى هذه الاحتفالية المئوية وأسأله عن صديق عمرى: إنه الحكيم من قمة رأسه إلى أخمص قدمه، الذى كانت الحكمة - من خلاصة ثقافات من الشرق والغرب والشمال والجنوب ذابت فى قريحته - تقطر من بين شفتيه بحلوها ومرها فى سهولة ويسر فى كثير من أمور الفكر والحياة شبيهة بحبات عقد فريد يتلقاها جيد يليق بها أو مسبحة كريمة تدور بين الأنامل الدقيقة.

لم ينس أن يفاجئ رفاق كفاحه - بعد أن واراه القبر فى لحظات لم أحتملها - بتعبيرٍ عن حبه لهم تحمله كلمات تعاند البلى سجلها على شريط ائتمن عليه الأستاذ صلاح معاطي، وكلفه بأن ينشرها على الناس، فقرأناها تحت عنوان ***وصية صاحب القنديل***، وخجلت من ثنائه عليّ، وكنت أتمنى أن يظل هذا الثناء سرًا بينى وبينه. أتراه عارض ***ذكريات من وراء القبر***، تلك التى كتبها شاتوبريان Chateaubriand لتنشر بعد وفاته، فلم يفعل فعلة شاتوبريان الذى تحدث عن نفسه، بل تحدث عن الآخرين، تحدث عنا. فهل من سبيل إلى أن نكون جديرين بعطائه؟

ولقد كتبت أحيانًا عن يحيى فى حياته، وكنت مقلاً، كتبت مقالاً عن منهجه النقدى فى تقييمه المتنبي، الذى رأيته قائمًا على دخول عالم الشاعر من باب

المعايشة التى تصل إلى حد الاندماج، الاندماج العقلي والوجداني، النقدى والجمالي؛ وترجمت إلى الألمانية صفحات جميلة لاذعة يصف فيها الخفر الذين كان المأمور يلبسهم ملابس الأعيان ليستقبلوا رئيس الوزراء المكروه من الشعب فقرائه وأغنيائه، وما كان يحدث من مفارقات مضحكة من نوع كوميديا الأخطاء عند شيكسبير؛ وصححت ترجمة قنديل أم هاشم التى كان مترجم ألمانى قد نقلها إلى الألمانية عن ترجمة إنجليزية أو فرنسية، عندما قرر الناشر إردمان أن يعيد إصدار ترجمة مختارات من الأدب القصصى المصرى نشرها تحت عنوان ***Tod des Wasserträgers*** أى = ***السقا مات***، وكنت أفضل الخروج من الدائرة المحدودة الشبيهة بالحلقة الشيطانية التى احتوت قنديل أم هاشم والبوسطجي، ولكن ميزانية الناشر وخطته لم تسمحا إلا بتغيير ثلثى المجوعة وإعادة نشر الثلث مع تصحيح محدود؛ وكان من الممكن بعد ذلك أن أركز على ترجمة أدبه الذى أحببته، ولكنه كان يحب أن يتولى ناجى نجيب هذه المهمة، وكان على حق فى قراره هذا الذى حدد القدر مداه بوفاة ناجى نجيب فى عنفوان الشباب؛ وكتبت عن يحيى حقى محاضرة بالألمانية ألقيتها فى معهد جوته فى سلسلة محاضرات عن الأدب العربى الحديث، وكنت أنوى أن أنشر هذه المحاضرات على شكل كتاب، ولكنى شغلت بأعمال أخرى أدت إلى تأجيل المشروع، وطال تأجيله، وإن كنت أتمنى ألا يكون المشروع قد مات نهائياً؛ وأشرفت على رسالة ماجستير كتبتها إحدى تلميذاتى – منال عبد المطلب – عن ترجمة يحيى حقى لنص ألمانى لـ شتيفان تسفايج Stefan Zweig (هو: ***قصة شطرنج*** أو ***لاعب الشطرنج***) جاءت – وهو لم يتعلم اللغة الألمانية – أروع من ترجمات كثيرين من المترجمين المتمكنين من اللغة الألمانية – بما اتسمت به من روعة الإبداع الأدبى القائم على المعايشة أو ما أسميته "الاندماج العقلى والوجداني، النقدى والجمالي"؛ وكتبت عن يحيى حقى مترجمًا دراسة موجزة بالعربية نشرت فى إحدى المجلات العربية الثقافية؛ وقد حاولت محاولات متعددة أن أكتب عنه كتاباً، أو أن أخرج الأمسية الثقافية التى أقيمت فى المسرح الصغير بدار الأوبرا، فلم أستطع إلى الآن أن أبلغ بالمحاولة

غايتها، وكأنما انعقد لساني – وتمنيت ولا زلت أتمنى أن تنحل هذه العقدة إذا كان في العمر بقية وأن أجد تعبيرًا يليق به.

وكلما مددت يدي إلى أعمال يحيى حقي ذكرت المرحوم فؤاد دوارة الذي صنع شيئًا فريدًا عندما أخرج من بطون الصحف كمًا هائلاً من مقالات يحيى حقي، ولعب دورًا تاريخيًا في السير بنشر أعمال يحيى حقي على طريق الاكتمال، فكيف لا أذكره بالتقدير كل التقدير، وكيف لا أنقل إلى الناس في كل محفل ما سمعته عنه من يحيى حقي من ثناء وامتنان وتقدير بلا حدود.

وإذا كانت نهى يحيى حقي قد نشرت شيئًا من رسائل كتبها يحيى حقي ورسائل تلقاها، ونشرت شيئًا من خواطرها عنه، فإنني أرجو أن يكتمل هذا الجهد – حتى تتكامل الوثائق أمام الباحثين.

ومن ذكرياتي عن يحيى حقي أنه أعطاني ذات يوم ورقة (على الأرجح في يناير ١٩٨٧ – لأن الورقة هي جدول أعمال المجلس القومي للثقافة والفنون والآداب والإعلام، السبت الموافق ١٩٨٧/١/٢٤) كتب على ظهرها مرتين:

نحن أمواج

إن تسترح تنعدم

نحن أحياء

بأنّــا لا نستريح.

وقد وضعت هذه الورقة في الكتاب الذي نشرته **دار المعارف** في ذلك العام، عام ١٩٨٧: ***مسرحيات يحيى حقي المترجمة***: **كنوك** تأليف جول رومين و**الطائر الأزرق** تأليف موريس ميترلينك"، وكان حفيًا بترجماته، وكان يرجو أن يعكف ناشئة المترجمين، والمتخصصون على دراستها ففيها على الأقل من الناحية

التقنية حلول لمشكلات وجدها بعد جهد من الخير الذى يضيع هباءً. وكان يقول عن ممارسته الترجمة إنها عملية "تزبيت" لغوية تتمثل فى البحث عن أدق مقابل ممكن، وأنها تفتح أمامه مجالات متجددة للمقارنة بين لغتنا العربية واللغات الأخرى.

ومن الصواب أن نضع ممارسته الترجمة فى إطار جهوده الدءوبة على درب ما سمى بالإصلاح تارة والتطوير تارة أخرى، أو التقدم للخروج بالفكر العربي، والفن العربي، والأدب العربى من حالة القصور إلى آفاق رحبة من المحلية والعالمية، وكان يرى أن نقطة البداية الحقيقية لهذا كله تكمن فى اللغة، اللغة العربية التى عمل ودعا إلى العمل على تطويرها وتخليصها من العوائق والقيود والعادات المتكلفة والتقاليد الشكلية، وتزويدها بإمكانات التعبير والانتشار التى أتيحت للغات الأخرى وبخاصة الفرنسية والإنجليزية والإيطالية والألمانية، ناهيك عن إزالة العوائق أمام الإبداع العربى الأدبي، نثرًا وشعراً، ليصل إلى العالمية، ومن الصواب أن نقول إن اللغة العربية كانت شغله الشاغل.

ولا أظن أن يحيى حقى سعد بصفة قدر سعادته بصفة خادم العربية، التى ضمنتُها عنوان مقال كتبته عنه ذات يوم (قبيل حصوله على جائزة فيصل ١٩٨٩) فى جريدة الأهرام بعنوان "**يحيى حقى خادم العربية**". وكان الذى دفعنى إلى كتابة هذا المقال ما ذهب إليه أحد الكتاب فى حديث له عن يحيى حقى شدد فيه على استخدام يحيى حقى للعامية فى قصصه وفى مقالاته، وكان تشديده هذا متعسفًا يوحى بأن يحيى حقى كان يفضل العامية على الفصحى. وكان الموضوع فى تقديرى أعمق من أن تسبر أغواره من جانب واحد، وأوسع من أن يحصر فى عنصر واحد، وإذا سمحنا لأنفسنا أن نستثمر خبراتنا فى وضع فرضية ننطلق منها فى نظرة تتحرى الشمول، فلتكن كلف يحيى حقى بالعربية الفصحى التى عشقها بلا حدود فجعل نفسه خادمًا لها.

وكان على بينة من عبقرية هذه اللغة التى تحسن اســتقبال الــدخيل فتزنــه بميزان العقل والحس، المعنى والجرْس، وتصطفى منه من تزداد به ثراء، وتظــل لسانًا عربيًا مبيناً. وربما كان هذا الدخيل أجنبيًــا مثــل الفــردوس والإســتبرق والزبرجد، وربما كان من طرح اللهجات أو من العامية ككلمة حطة التى نجدها فى القرآن الكريم. ولغة التعامل بين الناس ترتهن بأذواقهم وبأفهــامهم وباستحــسانهم وهى أمور لا تحكمها قواعد رياضية، بل قواعد الممارسة.

وآراء يحيى حق فى العلاقة بين العاميــة والفــصحى، علــى المــستويات المختلفة وبخاصة المستويين النظرى والتطبيقــي، الفلــسفى والجمــالي، النفــسى والاجتماعي، القومى والسياسي، المحلى والعالمي، جديرة بالاهتمام كل الاهتمــام، لأنها تكوّن منظومة أساسية. وإذا لم يكن من الممكن أن نحيط بها تفصيلاً فى هــذه العجالة، فمن الممكن على الأقل أن نتأمل ما نقله عنه الأستاذ صلاح معاطى فــى ***وصية صاحب القنديل***[1] تحت عنوان: هل العامية لغة أم لهجة؟ يقول يحيى حقي:

"فالبعض يقول العامية لغة، والبعض يقول العامية لهجة. ولكن هناك مــسألة لا أظن – بعد أن نتدبرها – أننا نختلف فيها، وهي: بأى لغة نفكــر نحــن، أهــل مصر؟ حقًا أننا نتعلم اللغة الفصحى فى المدرسة، ونحفظ نحوها وصرفها، ولكنــى أريد أن أدخل داخل مخ الرجل المصرى الذى هو أنا مثلاً.

أشهد أن تفكيرى كله باللغة العامية. حين نكتب الفصحى هــل نحــاول أن نترجم هذه العامية إلى فصحى؟... إن إدراكنا للطبيعة التى حولنــا: الانتبــاه إلــى بعض نواحى الجمال، الانتباه إلى المفارقات، الانتباه إلى النكت التى تدعو أحيانًــا إلى التعجب وأحيانًا إلى الابتسام... نكتة بمعنى كل شيء دقيق يحتاج إلــى لمحــة سريعة لتبينها، كل هذه الأشياء ننتبه إليها بفضل العامية...

أنا أشترط فيمن يريد أن يكتب اللغة الفصحى كتابة جيدة أن يتقن اللغة العامية. كيف؟ أولاً أن يحبها حبًا شديداً، أن يعرف كل ألفاظها، أن يقف أمام دقائقها العجيبة فى التعبير. من ذلك قولها... "مبهوأة" و"محندقة"... وحاول أن تجد لفظين فصيحين يحلان محلهما لإحداث نفس التأثير...

إذن أنا أريد منك أن تحب اللغة العربية...

اللغة العامية ليس لها جذور، اللغة الفصحى لها جذور ضاربة لأعمق أعماق وجداننا وتاريخنا ومراجعنا، ولها أسرار... كل حرف فى اللغة الفصحى له معنى وله دلالة؛ أنا مغرم أشد الغرام بالاستماع إلى التجويد فى القرآن لأتبين كيف ينطق، كل لفظ له نوع معين من النطق، وموسيقى خاصة به، بل له معنى... اللغة العامية السوقية لا قيمة لها، بل سمجة أيضاً. يتبقّى ما يسمى باللغة العامية الفنية التى استُخدم فى استعمالها الذوق، أن تتلذذ باللفظ... وتشعر بنشوة لأنك نجحت فى العثور على هذا اللفظ لأداء هذا المعنى أو لوصف هذا الشيء... هذه اللغة العامية الفنية هى مطلبي... أين تعثر عليها؟... الباب الأول: فى الأغانى الشعبية لأنها نابعة من صميم الشعب... من وجدانه... إنتاج مصفى لا يخالطه تأثيرات... اللغة العامية كما تولد. الباب الثاني: الأمثال الشعبية، شوف الرقة والذوق فى تعبيرها... مثلاً عندما يقال "خبط الهوا ع الباب، قلت الحبيب جاني، أتاريك يا باب كداب، تتهز بالعاني".

لا تترجم هذه العامية إلى الفصحى... أحذرك من هذا كل التحذير... سيبوظ كل شيء...

قصدى هو أن يتكون لك من إتقانك العامية مزاج نابع من تذوقك لهذه اللغة بجمالها. بهذا المزاج تدخل إلى الفصحى".

هذه هى اللغة العربية الفصحى التى عشقها، وشرف بأن يكون خادمًا لهـا، لغة ذات جذور ضاربة لأعمق أعماق وجداننا وتاريخنا ومراجعنا، ولها أسـرار... كل حرف في اللغة الفصحى له معنى وله دلالة. وهى تستند إلى اللغة العامية فـى الإدراك والمعايشة والمزاج.

واللغة بالنسبة ليحيى حقى المبدع ليست كلمات تنفصل عما تعبـر عنـه عندما يكون مجردًا كل التجريد و ترتبط به عندما تجسده، فهى فى لحظة الإبـداع تنهمر عليه متكاملة مؤتلفة بفكرها وجمالياتها وانـضباطاتها النحويـة والإملائيـة والخطية ومقاصدها الظاهرة والخفية لا فاصل بين دال ومدلول، بين إرادة وحتمية.

وليس هناك شك فى أن يحيى حقى عندما كان يصف فى قصة من قصـصه أحداثًا تدور فى الإسكندرية كان يستخدم بعض الألفاظ والتعبيرات التى جرت على الألسنة وتحملت بتعبير له خصوصيته، كانت تأتيه هكذا مـن واقعهـا. طعميـتهم فلافل، وكندوزهم شمبري، وطماطمهم بندورة. وكذلك كان يفعل عندما يتنقل بخياله المبدع فى ربوع الصعيد. تنظر إلى قصة "*البوسطجي*" فنجد أن ـ الكلمة المركبة "ساعى البريد" لا تؤدى ما تؤديه الكلمة الدخيلة "البوسطجى" التى لها فى هذه البيئة دلالات شديدة الخصوصية. وقد تلين كلمة "ساعى البريد" بمرور الزمن على ألسنة الناس فى المدينة والقرية فتزاحم كلمة بوسطجى وتغلبها وتحولها إلى طرفة مـن طرف التاريخ. وكذلك كان يُجرى الحوار فى القصص بلغة الأشخاص التى كثيـرًا ما كانت العامية. ولما كان أسلوبه فيه نبرات النكتة والقفشة والسخرية التى عـرف بها أولاد البلد والظرفاء وكان يغلب عليها عاميتهم، فقد اقتبس من العاميـة علـى طريقته.

فالكاتب المبدع الحريص على الفصحى تنهمر عليه كلمات وتراكيب منوعة المصادر، يختارها وتختاره، تعينه على الإحساس بالمكان والأشخاص، والمهم أن يكون الكاتب، من قبل ومن بعد، ممسكًا بزمام لغته، فلا يغرق بلا داع فى عـالم

الدخيل أو الدارج أو اللهجات. وعشق العربية الفصحى يتيح للكاتب الواقعي، فما كان يحيى حقى إلا كاتبًا واقعيًا على طريقته، أن يطعِّم لغته بما تتحقق به الواقعية. وكذلك كان يفعل فى القصة التى تدور فى ريف الدلتا، وفى قرى الصعيد. فما كان يمكن رسم صورة واقعية فى قصة تنبض الحياة تنتمى إلى أدب العربية الفصحى إلا بتطعيم اللغة بالسمات اللغوية الموحية، بل نراه يورد نص رسالة كتبها شخص محدود الثقافة فاحتفظ فيها أو اصطنع الأخطاء اللغوية المألوفة، ونراه يجعل الموظف يتحدث بلغة فيها سمات اللغة البيروقراطية، وما إلى ذلك، من وسائل الاستخدام الواقعى الحى للغة. وانعقد ما يشبه الاتفاق بين كتاب الواقعية على أن يديروا حوار الشخصيات بمستوياتها اللغوية.

وواقعية يحيى حقي، خادم الفصحي، لها مذاقها المكون من الفكاهة والسخرية وخلاصة ما أنتجته القريحة المصرية المحبة للنكتة والقفشة واللمحة، وهذا المذاق الخاص يتغلف بغلافه اللغوى الخاص – ففى كلامه عن المعجم الوسيط (الذى أصدره مجمع اللغة العربية) وسعة صدره حيال كثير من الألفاظ العامية – يقول يحيى حقى "أما المعجم الوسيط –كثر خيره – فقد قبل كلمة ترموس"[٢]. وكان من الممكن أن يقول "كثر خيره" – ولكن شتان بين هذه وتلك من ناحية القيمة الجمالية. ويحيى حقى استخدم فى الفقرة نفسها "يوزع" بالمعنى العامى (يخلص منه)، فى نقده لتعريب "طبق سرفيس" بـ "طبق أو صحن توزيع".

وفى المقابل يجتهد فى إحياء كلمات وتعبيرات عربية جميلة لم يعد كتاب الفصحى يستخدمونها، مثل "لَعَمْري!" فى سياق فقرة بعنوان مسئولية المعجم[٣].

كل هذا فى إطار أدب العربية الفصحى الحية الحديثة. وكانت علاقته بالأدب العربى التراثى علاقة وثيقة إلى أبعد الحدود، يغترف من القرآن الكريم والحديث الشريف والشعر الجاهلى وشعر فحول عصور الازدهار العربي. كان يحب الاستماع إلى إذاعة القرآن الكريم، ويعشق برنامج الأستاذ الذى يعلم المستمعين كيف ينطقون نطقًا صحيحا. وكان يحب القراءة فى المعجمات، ومنها ***المعجم الوسيط*** الذى قال عنه بالحرف الواحد: "فقرأت القاموس من أوله إلى آخره، كلمة

كلمة..." ويتبين على سبيل المثال أن الطوربيد بالطاء هو الطوربيد الكبيـر أمـا التوربيد الصغير فيكتبونه بالتاء، فاللغة العربية لديها من الأصوات ما يعبـر عـن هذه الفروق. وكان شديد الإعجاب بـ *المخصص* لابن سيده، ولقد قـرأه قـراءة مدققة ومتعمقة حتى تفرق الكتاب إلى أوراق تشهد على معركـة الاسـتماتة فـي الدرس. كان يحبه لأنه يبين الفروق بين الحب والعشق والهيام والصبابة، الخ هـذه المترادفات التي ليست بمترادفات كاملة.

وكان يشكو من أننا في طباعة الصحف والمجلات والكتب الدراسية وكثيـر من الكتب الأدبية والعلمية لا نساعد القارئ على النطق الصحيح بالضبط بالـشكل، واستخدام علامات الترقيم، وهذا التهاون من الأمور التي تعوق عمليات الإيـصال والتواصل والتلقي، بين المرسل والمرسل إليه. وله آراء عديدة في إصـلاح هـذا الوضع السقيم، منها تجربة الكتابة بحروف عربية مفرقة (على نحو ما نـرى فـي أيامنا هذه أحيانًا في مكاتبات حاسوبية كومبيوترية، وإن كانت تحتاج إلى تطـوير يراعي جماليات الخط العربي)، وتجربة التوسع في استخدام الحـروف المتحركـة وعلامات المد وما إلى ذلك من وسائل تحقق المزيد من الدقة والتطابق بين رسـم الكلمة ونطقها.

وأيًا كان الأمر فقد كان يرى – انتظارًا لحل جذري – أنه إذا لم يكن مـن الممكن أن نضع على أو تحت كل حرف الشكل الصحيح: الفتحة والضمة والكسرة والسكون والمد والتشديد، فلا أقل من أن نضع الحركة في حالات الالتباس، حتـى نعرف الفرق بين مَناخ ومُـناخ، أكفْـاء وأكِـفاء، وحتى نحسن قـراءة الأسـماء العربية: سهير، يوسف، عبد المنعم، ناهيك عن أسماء القدامى: الجرجـاني، ابـن سيده، الخ، ونحسن قراءة الأسماء غير العربية: نبوخذنصر مثلاً.

وكان يحب أن يقرأُ قارئُ العربية وبخاصة الذي يواجه جمهوراً، بطريقة تحترم قواعد النحو، على الأقل بالنسبة للأوليات: الفاعل والمفعول والمبتدأ والخبر، الخ. وكان يرى أن النحو العربي منظومة علمية مدهشة. ولكـن إصـلاح الإمـلاء والنحـو والسجل اللغوي وما إلى ذلك من أمور تفصيلية، تعتبر في نظره عناصر مشروع

إحياء وتجديد شامل ضرورى للغة العربية يرسم حدود العلاقة بين القديم والحديث، بين الماضى والمستقبل، بين اللهجات والفصحى، بين اللغة الفنية واللغة العلمية، هذا المشروع – الذى كان يدعو له – هو الأساس الذى يقوم عليه كل تقدم حقيقى نشارك به فى تقدم الإنسانية.

فمتى نعمل بوصية يحيى حقي، فنحب لغتنا العربية الجميلة القادرة، ونمكّنها من التعبير عن المستجدات ونمكّن الناس من نطقها النطق الصحيح، وكتابتها الكتابة الصحيحة، ونتمتع بجمالياتها، ونستغل إمكاناتها الهائلة؟ ويتطلب تحقيق هذا الهدف – فى تقديرى – إنشاء دار متخصصة أشد التخصص وأعمقه فى إعداد القواميس والمعجمات وأساسيات تعليم اللغة والأسلوب وإصلاح المشكلات اللغوية، فهذه المهمة متروكة لمجمع اللغة العربية وحده أو لمجامع اللغة العربية وحدها أو للأقسام المتخصصة فى الجامعات، ولبعض دور النشر التى لا تحقق الهدف كما ينبغي. وقد بينت الخبرة الألمانية لمؤسسة دودن Duden مثلاً مدى فعالية دار النشر المتخصصة المتعاونة مع المجامع والأقسام العلمية والجهود الفردية. نشرت هذه الدار كتابها فى النحو فهو دستور النحو، وكتابها فى النحو المدرسى هو عمدة الطالب والمدرس، وقاموسها المتخصص فى النطق فهو الحاكم فى أمور النطق، وقاموسها المتخصص فى الإملاء فهو مرجع الكافة، وقاموسها المحيط بالكلمات الأجنبية، وقاموسها الذى يقدم حلولاً للمشكلات اللغوية المتكررة، وقاموسها الذى يعين الأديب والمتأدب على تحسين الأسلوب، الخ. هذا البرنامج الأساسى المجرب المتطور جديرٌ بأن ننقله إلى حياتنا الثقافية والعلمية والبحثية.

وأنتهز الفرصة فأقترح على المسئولين عن **مكتبة الأسرة** أن يكملون جميلهم، ويتبنون هذا المشروع، أو بعض لبناته، وليت مكتبة الأسرة تصدر مجموعة من الأدوات اللغوية السهلة، أعنى كتبًا وقواميس مبسطة فى طبعات سهلة المنال والاستيعاب تعين على التصدى للعشوائية اللغوية السائدة والمتعاظمة. وتيسير اللغة ممكن ومطلوب. واللغة العربية تسمح بالسكون "سكن تسلم". ومن الممكن تصحيح أكثر الأخطاء شيوعاً، وأشدها جرحًا للأذن. لا بد أن يكون مطلب

النطق الصحيح والكتابة الصحيحة واحترام الإملاء مطلبًا لا تهاون فيه، ابتداء من الكلمات البسيطة كجرجير إلى الكلمات التى تليها فى الأهمية مثل مناخ ولا بد أن يكون هناك مُناخ عام لعدم الاستهزاء بالكلمات المعربة مثل: الهاتف، والحافلة والمرناة والحاسوب واستخدامها فى أجهزة الدولة وفى وسائل الإعلام والصحافة.

هذه أفكار كثيرًا ما شغلتنا فى لقاءاتنا الكثيرة.

يحيى حقى مدرسة، قوامها الإبداع والحوار، وكثيرًا ما تواصلنا تليفونياً، وأعدنا الحديث عن مقالات له اتخذت أهمية جديدة عندما جمعها الأستاذ فؤاد دوارة ونشرها فى "الأعمال الكاملة" ليحيى حقي.

وقد رجعت من جديد إلى المجلد ٢٣ الذى ضم مقالات حملت عنوان "عشق الكلمة"، لأتتبع طائفة من أفكاره فى هذا المجال المثير على ظهر الغلاف نقرأ العبارة التالية:

يقول يحيى حقى فى سيرته الذاتية:

"قد أرضى بأن تُغفل جميع قصصى وكتاباتي، ولكنى سأحزن أشد الحزن إذا لم يلتفت أحد إلى دعوتى للتجديد اللغوى فى محاضرتى حاجتنا إلى أسلوب جديد فى كتاب "خطوات فى النقد"..."

قد يكون فى هذا القول قدر من المبالغة القصد منها تأكيد اهتمام الكاتب الكبير باللغة وضرورة عنايتنا بها والحرص على تجويد أساليبنا وتخليصها من اللغو والحشو، بحيث يتسم الأسلوب الذى يطالب به بالحتمية والدقة والوضوح.

وهو اهتمام أصيل وأساسى لدى يحيى حقى لم يعبر عنه فى هذه المحاضرة وحدها، بل فى العديد من مقالاته الأدبية والنقدية، ومنها المقالات الستون التى يضمها هذا الكتاب، فقد تعرض فيها للعديد من القضايا والمشكلات اللغوية، كالمعاجم، والترجمة، والخط العربي، وحروف الطباعة العربية وغيرها.

نحن أمام ستين مقالة نتصورها جديدة وقد مضى على كتابتها عشرات السنين، منها ما يناهز نصف القرن ومنها ما يزيد عمره على ثلاثة عقود، فنحس كأنها كتبت فى أيامنا هذه مشاركة فى حواراتنا المستمرة حول اللغة.

ولعلّى أبدأ بمقال وفى مقاله الموجز بعنوان "**اللغة والدستور**" الذى ظهر فى جريدة "**المساء**" فى ١٩٧١/٦/١٤ ينتهز يحيى حقى فرصة الحديث عن صياغة دستور البلاد آنذاك، فيكتب مقالاً موجزاً، شديد الإيجاز، أعتبره نموذجًا أو تجسيمًا للمبدأ العربى الأصيل فى الصياغة: "ما قل ودل"، ذلك المبدأ الذى طالب بإحيائه وإحياء حياتنا الفكرية والسياسية أيضاً. وهو مقال لغوى أدبى سياسى يختلط فيه الإبداع الفنى بمطالب سياسية لغوية. ومدخل المقال كما فهمت هو: ما دام الدستور لا يكون دستورًا قياسًا على شطر الفكر الدستورى المجرد الكامن فى عالم الفكر المجرد اللالفظي، وإنما يكون دستورًا فى عرف الناس عندما يخرج إلى الوجود، ويصل إليهم على جناح الكلام، فيستطيعون استقباله مستخدمين آلة استقبال اللغة لديهم. أى أن نص الدستور لا يصبح موجودًا فى جعبة الناس إلا بزواج الفكر واللغة.

ويحيى حقى يستخدم فى المقال مفردات الزواج والزفة والفرح، على نحو يذكرنا بالزيجات فى ميثولوجيا الإغريق وغيرهم من الأمم القديمة، وإن اختلف عنها بحياء التعبير ووقاره. واللغة العروس يحيطها جو من التكريم، فهى أصيلة صادقة قادرة على التعبير عن الفكر تعبيرًا مكافئاً، دون زيادة أو نقصان، ودون عوج ولا أمت. فنحن إذن أمام قران رفيع القدر، يعقد فى جو من التوقير والفرح. لا ينبغى للدستور وهو أبو القوانين كلها أن يكتفى بحب اللغة، بل عليه أن يوقرها توقيرًا لا يتحقق إلا بلغة موجزة يكتمل بها وجوده. وكلما جاء التعبير موجزاً، كان أقرب إلى الهدف. ولهذا شدد يحيى حقى على الإيجاز، وحض على احترام اللغة التى يصاغ بها الدستور وتوقيرها وغض النظر عن ثروتها الهائلة فى البلاغة والفصاحة والخطابة. والرنين والتزين والدندشة والبهرجة والزخرفة والتلاعب بالبيان والبديع، واللف والدوران والثرثرة التافهة، كما حذر من الإيجاز المخل

والغموض المتعمد من قبيل التستر والتعقيد من قبيل المعابثة، وسيل البديهيات والمترادفات والتشبيهات وصنوف السجع، والمرصعات اللفظية والذهنية، والصفات اللغوية المتضمنة حتمًا وبداهة فى الموصوفات. ويطالب باحترام المعنى وتيسيره قبل احترام قواعد النحو وتطبيقه.

واحترام اللغة على هذا النمط، لا فى الدستور فحسب، ولكن فى كل ما ينبنى على الدستور، يجعل بين أيدينا لغة محترمة تمدنا بأجدى الألفاظ: الألفاظ الواضحة، القاطعة. الفاعل يأتى بعد الفعل مباشرة، والضمير يعود إلى سابقه بدون فاصل، والمستثنى بإلا يحمل معه مبرره، حتى التعميم يحكمه التحديد. إنه يريد لغة تعبر عن المبادئ الخلقية، والأهداف المحددة، تدخل بسرعة فى الصميم... بضبط شديد بحيث لا نجد فى النص كله كلمة واحدة لا لزوم لها أو مبهمة المعنى.

هذه المعايير التى يرجو أن تلتزم بها صياغة الدستور، هى نفسها المعايير التى التزم بها فى كتاباته، ودعا إليها.

وما نقلب فى صفحات المجلد حتى نجد المزيد من الموضوعات القديمة الجديدة، الموضوعات التى شغلتنا فى الماضى وما زالت تشغلنا فى الحاضر. هذا الحوار الذى تشهده الساحة الثقافية عندنا بين الفينة والفينة ولا يزال متصلاً: العربية الفصحى وأنصارها والعامية وأنصارها. نرجع عشرات السنين إلى الوراء، إلى مطلع ستينيات القرن الماضي. فى ٣٠ مارس ١٩٦٢ كتب يحيى حقي فى جريدة "**المساء**" ص ٨، مقالاً بعنوان ***"الإرهاب ممنوع.. والزعل مرفوع!"***[٤]. يبدأ هذا المقال بعبارة حكيمة من نوع ما قل ودل: "المعركة بين أنصار الفصحى و أنصار العامية لا تنتهي". وهو بلا شك من أنصار الفصحى، يعشقها ويفكر بها وفيها ويخاف عليها من المتعصبين والمتحجرين، ويتمنى أن نؤدى حقها علينا وأن نسبر أغوارها، وأن ننتفع بكنوزها وإمكاناتها وتراثها الفريد، وأن نملكها كما ملكها العرب فى عصور الازدهار. ولكنه فى الوقت نفسه يقدر الأدب الشعبى الفنى الذى يعبر تعبيرًا صافيًا عن روح الشعب، ويحب على نحو خاص الأغانى الشعبية

والأمثلة الشعبية. وهو يعرف أن اللغة العامية الفنية هي لغة الإدراك والفهم والفكر والوصف التلقائي المباشر.

لا يرى يحيى غضاضة في أن يعبر الأدب الشعبي عن نفسه باللغة العامية الفنية بلهجاتها المختلفة، كذلك لا يرى غضاضة في أن تأخذ الفصحى ما تستحسنه من اللغة العامية الفنية، ولا يرى بأسًا عندما يكتب في أن تدخل في لغته بعض الكلمات العامية، أو التي تنسب إلى العامية أكثر مما تنتسب إلى الفصحى. أما اللغة العامية غير الفنية فهو يخرجها من حسابه.

وهو يحب - على مستوى عشق اللغة الفصحى - استخراج الكلمات والعبارات القابلة للحياة من المعجمات القديمة، وبخاصة من المخصص لابن سيده. احترام النحو العربي قضية لا جدال فيها، وتبسيط النحو أمنية من أمنياته الأساسية. والحفاظ على الخط العربي قضية لا جدال فيها، وتبسيط الإملاء والتشكيل أمنية من أمنياته حتى يستطيع القارئ العادي - لا المتبحر في اللغة وحده - قراءة العربية.

في مقاله "*الإرهاب ممنوع والزعل مرفوع!*" استخدم عبارة طريفة من عبارات التعامل الشعبي هي " الشكك ممنوع والزعل مرفوع والأجر على الله" كان أصحاب الدكاكين يكتبونها لمن يعرفون القراءة، ويقرءونها لمن لا يقرءون". وهي عبارة يمكن ردها بسهولة إلى منظومة الفصحى. وهو يرى في المقال أن إلباس العامية ثياب الفصحى، جهد عقيم، يضيع خصوصية العامية الفنية، ويضيع خصوصية الفصحى، ويتمثل بأديب لم يذكر اسمه يريد إثبات تمسكه بالفصحى فيكتب: "هات الكوب قوام"، وليست المشكلة في الكوب بدل الكباية، ولكن في قوام بدلاً من "أوام".

وهو لا يأخذ على توفيق الحكيم "لغته الثالثة" في "*الصفقة*" وهي التي تقوم على فكرة "اللفظ المطبوع يمكن أن يقرأ وأن ينطق به بالفصحى السليمة وبالعامية الصحيحة". والأرجح أنه يجدها محاولة مفيدة للاقتراب من حل المشكلة برمتها.

والخلاصة عند يحيى حقى كما نطالع فى هذا المقال:

أولاً: "أن أكبر خطر تتعرض له الفصحى لا يأتى من قيام لغة عامية مستقلة تعرف حدودها وتلزمها – فإن هذا قد حدث دائمًا فى الأجيال السابقة دون أن تصاب الفصحى بأقل ضرر – وإنما الخطر هو فى هذه الألفاظ الزائفة الممسوخة التى تختبئ فى حصان طروادة لتقتحم قلعتها"(٥).

ثانياً: لا يرى فى العامية مشكلة تستحق الجدل والعنف والإرهاب، فقد انحصر استخدام العامية – كما يقول – فى كتابة الحوار فى القصص. "ولنتكلم عن الإرهاب. فأنصار الفصحى يرهبون خصومهم بإنذارهم أنهم باستخدامهم للعامية سيقضون على القومية، ويفكون رباط الأمم العربية... خصوم للوطن... خصوم للقومية... خصوم للدين" (٦).

"القصة وعاء... لا بد ألا يمتلئ إلا بعصارة غنية لثقافة، وروح وذوق وإحساس... فيحس القارئ بالعمق والجمال والجديد"(٧).

هناك ظاهرة صحية لا بد من استثمارها: هناك ألفاظ من الفصحى حلت محل الألفاظ التى يسميها البائدة "البائخة"(٨) (بائخة – بايخة – كلمة فصيحة وإن اختلف مدلولها القديم عن الحديث): صيدلية (بدل أجزخانة) مسرح (بدل تياترو)، ملاكمة (بدل بوكس)(٩).

"عرضتُ المشكلة ولكنى لم أهتد إلى حل." لقد رتب الحجرة وهيأ الجو لحوار هادئ(١٠).

وننتقل إلى مقال بعنوان "**اختلافهم رحمة**"(١١) ظهر أول ما ظهر فى جريدة "المساء " فى ١٠/١٠/١٩٦٢.

وليس من شك فى أن حديث يحيى حقى عن استخدام كلمات فصيحة بدلاً من الكلمات غير العربية تكرر فى مقالات عديدة، من بينها هذا المقال. يدور الحديث حول ***المعجم الوسيط*** الذى أصدره المجمع والذى تناوله بالنقد الاستحسانى حيناً، وبالنقد اللاذع حينًا آخر. فى نقده للمعجم الوسيط يبدى يحيى حقى استحسانه لأن

مجمع اللغة العربية الذى أصدره سجل فيه كلمات غير فصيحة تدور على ألسن الناس: المجمع "يتقبل العامية بصدر رحب"(١٢). وبهذه المناسبة ينوه يحيى حقى بالكلمات الطريفة أو الجديدة التى يتضمنها ***"معجم ألفاظ الحضارة"*** لمحمود تيمور. والمشكلة فى جوهرها هى كيف نزود اللغة العربية بالكلمات الجديدة التى أتى بها التطور فى العالم فى كل مجالات الحياة، وهو تطور انتقلت شواهده إلينا وأصبح علينا أن نعبر عنه بالعربية، وإلا استخدم الناس اللغات الأجنبية أو كلمات عشوائية. والسؤال هو كيف السبيل إلى إيجاد ألفاظ الحضارة؟

أما محمود تيمور فهو – فى وصف يحيى حقى – من أنصار الفصحى المتشددين على نحو ما يظهر فى معجمه "معجم ألفاظ الحضارة" – ولكنه على الرغم من ذلك لا يحب أن يستأثر المجمع بوضع ألفاظ الحضارة المنحوتة أو المسكوكة على طريقته فى اصطناع ألفاظ العلوم والفنون، ويرى أن لغة الناس... تأخذ طريقها إلى الألسنة والأقلام على *مراحل من التطور والتبلور وفقًا لمقتضيات الأذواق وطوعًا لنظام الانتخاب الطبيعي*"(١٣). وهذا رأى يرحب به يحيى حقى أشد الترحيب. وكذلك يرحب بمشاركة محمود تيمور فى هذا المجال، لأن له ميزة تقرب الكلمات التى يجدها من جمهور المبدعين فهو منهم "وميزة معجم محمود تيمور أن صاحبه كاتب منشئ مبتكر يعانى بنفسه مشقة الاهتداء إلى اللفظ العربى الصحيح حين يحتاج إليه وهو يؤلف قصصه الدائرة فى نطاق حضارة اليوم. ولا شك أن نمو اللغة سيتحقق لنا، لا على يد علماء اللغة بفضل بحوثهم النظرية، بل على يد كبار كتابنا المبتكرين عن تجربة ومعاناة..."(١٤). ويلقى الضوء على الأساسيات ومنها قدرة اللغة الفصحى على التغلب على الغث وما يمكن تعريبه من الدخيل: "محمود تيمور يسجل فى مقدماته ظاهرة لا بد أن تشرح القلوب وهى خطو الفصحى إلى الأمام وتغلبها على الألفاظ الدخيلة فى حياتنا العامة"(١٥). الأمثلة كرة القدم (بدل فوتبول) فريق (بدل تيم) حكم (بدل ريفري) هدف (بدل جول) ظهير (بدل باك).

محمود تيمور يجمع فى معجمه نوعين من الألفاظ الجديدة: الألفاظ الفصيحة التى تخرج بها قريحة "لغوى السوق"، والتى يبتكرها هو. من ألفاظ "لغوى السوق" التى استحسنها محمود تيمور: الشرفة (بدل البلكون) المائدة (بدل ترابيزة السفرة) ولكن هناك ألفاظ تراجعت وطغى عليها الدخيل مثل: الحوض(بدل بانيو) حافظة النقود (بدل محفظة) صندوق القمامة (بدل صندوق الزبالة) اللافتة (بدل اليافطة) الشطيرة (بدل الساندويتش).

ونجد من بين ملحوظات يحيى حقى ملحوظة مهمة جدًا وهى تحفظه على الكلمات الجديدة المركبة "وأنت تعلم مشقة المثنى والجمع والإسناد لمثل هذه الألفاظ"(١٦): موقد ذو شعل (بدل فرن البوتاجاز)، مظلة المصباح (بدل الأباجورة)، محمل السرير (للملة).

وكذلك مشكلة تعدد الجهات والأفراد المشاركين فى إيجاد كلمات جديدة بديلة للدخيل(١٧) مثل الملقطة (ميكروفون) والمقراب (تلسكوب) ومرداد (راديو) ورفاع (ونش) وهى كلمات من ابتكار مترجمى ***"دائرة المعارف للناشئين***(١٨).

وعلينا اليوم أن نستوعب الدرس ونستكمل هذه المسيرة ونفيد من ملحوظات يحيى حقى لاستكمال النقص فى قواميسنا، وعلينا أن نركز اهتمامنا بصفة خاصة على الكومبيوتر وكيبورد وتسييف – يستب – يشطه – داونلود – إى ميل – إيميلات (يا ريت نقول أميلة أميلات) يكلوزه – يفرمط – سى دى – سيديهات. والوقت ليس فى صالحنا لأن قطار الجديد يجرى بسرعة فإما أن نلحقه قبل أن يتجاوز المحطة التالية، وإما أن نتركه لمن لهم القدرة والرغبة والإرادة.

فى مقال بعنوان "**المشاركة بلا افتعال**.."(١٩) ظهر أول ما ظهر فى "التعاون" ١٩٧٠/٩/١٣ يرى يحيى حقى أن جهود تطوير اللغة العربية لا يصح أن تكتفى بالبحث النظري، وإنما عليها أن تأخذ بالبحوث الميدانية التى تستخدمها العلوم الاجتماعية وكذلك علم النفس. والسؤال المحورى هنا هو: "... بأى أسلوب لغوى يستعين التليفزيون والراديو فى مخاطبة الجمهور: الفصحى؟ أم العامية؟ أم لغة ثالثة هى فصحى نازلة أو عامية صاعدة؟"(٢٠)

فى تجربته الميدانية ذهب يحيى حقى إلى جمهور تجمع حول المذياع يستمع إلى نشرة الأخبار بالفصحى: "... إن لم تعطش الجيم فلا بد أن ترتد كل همزة إلى قاف يكاد يتغرغر بها الحلق، المرفوع مرفوع، والمنصوب منصوب والمجزوم مجزوم ولا داعى لأن أقول: والمجرور مجرور.. أخوات (كان) و(إن)... كل منهن تلزم حدها، وفى النشرة أيضًا (لا سيما.. وبيد أن.. وصياغة من قبيل "لا أنسى إن أنسى".. "إن دل هذا على شيء فإنه يدل"[٢١].

وسأل يحيى حقى البسطاء غير المتعلمين عن رأيهم فيما يسمعونه من الراديو من لغة مفتعلة لا تأخذ بما تسمح به الفصحى من تيسيرات فوجدهم يريدون **لغة يفهمونها**. "والخلاصة أننى من هذه التجارب أطمئن لصحة رأى أستميت فى الدفاع عنه وهو أنه حين يكون المتكلم ملتحمًا أشد الالتحام بهموم الجماهير، وحين يكون بريئًا من الافتعال، فكل مستوى لغوى صالح لإبلاغ المعنى إلى السامع"[٢٢].

وكأن المقال[٢٣] المعنون **١٨ نوفمبر سنة ١٨٨٨**، الذى ظهر أول ما ظهر فى جريدة "المساء" فى ١٩٦٢/١١/١٩، يكمل هذا الموضوع المطروح والذى يتمحور حول "الافتعال". التاريخ **١٨ نوفمبر سنة ١٨٨٨** هو يوم إدخال "الإنشاء" مادة دراسية فى مدرسة دار العلوم. وتولى تدريس هذه المادة الشيخ حمزة فتح الله، الذى بدأ بموضوع إنشاء عن "العالِم أمين الله فى الأرض"، وكان منهجه يتلخص فى أن يتلو عليهم موضوع الإنشاء كما كتبه هو، وبعد أن يعوه منه بالسماع، يقومون بكتابته عنه.

ويعطينا يحيى حقى مثلاً من أسلوبه:

"لا ينبغى أن يريبكم ما عسى أن يهجس بخلد البعض فى شأن هذه المدرسة [مدرسة دار العلوم] فإن فنون الطبيعيات لكونها إنما تبحث عن الجثمانيات وما يتصورها من أنواع التغييرات فإنما هى ضرب من النظر الذى أمر به الكتاب

الكريم فى غير ما موضع ونـتـيجتها زيادة الإيمان لمشاهدة بعض ما أُودع فـى الكائنات من الأسرار الإلهية وعجائب القدرة الباهرة اللهم إلا من تحتم عليه الشقاء ولم يكن فيه استعداد للخير فإنه شقى حيث كان ولو فى الملأ الأعلى"(٢٤).

ولقد كان أسلوب الشيخ حمزة فتح الله هو أسلوب عصره، ولذلك لم يطالبـه بما طالب به قراءه ومريديه باللفظ المناسب الدقيق، وأن تكون الكتابة "وعاء... لا بـد ألا يمتلئ إلا بعصارة غنية لثقافة وروح وذوق وإحساس... فيحس القـارئ بـالعمق والجمال والجديد".

وقد عرّف يحيى حقى بهذا الرجل – الشيخ حمـزة فـتح الله – وبجهـوده ومؤلفاته، وهو علم من الأعلام لم نهتم به الاهتمام الذى يستحقه. ولكنه نقد ألفـاظ الفصحى التى حض على إحيائها، ولكن التقييم الموضوعى يبـين لنـا أن جميـع مبتكراته ماتت ولم يبق منها إلا البهو والردهة وأصيص. أما القطر (الشيـشني)، الرثية (الروماتيزم)، الأتب (الحرملة)، الخورنق (البوفيه)، رعلة أو كثة أو كنثـة (باقة الزهور)، الجوارش (السلاطات).

* * * * *

كنت أتمنى أن يتسع المقام على الأقل لعرض مقالات أخرى من تلك التـى عالج فيها يحيى حقى الظواهر اللغوية التى عاشها، ومنها بصفة خاصة المقالة التى علق فيها على المحاضرة التى ألقاها المستشرق الفرنسى بلاشير Blachère فـى الأزهر فى عام ١٩٦٢ فقد عرض فيها أفكارًا أساسية جديرة بالدراسـة والتأمـل تدور حول اللغة العربية ماضيها ومستقبلها. وأرجو أن تتاح لى فرصة فى مقالـة خاصة موسعة.

رحم الله الأستاذ يحيى حقى الذى علمنا ونصحنا وأمتعنا، وترك لنا تراثًا من الإبداع والنقد والتنظير والملاحظة، وحملنا مسئولية الاستقامة على الطريق.

الهوامش

---

(١) صلاح معاطي، وصية صاحب القنديل، القاهرة، هيئة الكتاب ١٩٩٥، ص ١٤١ - ١٤٥
(٢) انظر: عشق الكلمة (المجلد ٢٣ من "مؤلفات يحيى حقي")، القاهرة، هيئة الكتاب، ص ٩٧.
(٣) نفس المصدر، ص ٩٠.
(٤) المقال من ص ٥ إلى ص ١١ في المجلد المذكور. (لاحظ أن كلمة الإرهاب كانت متداولة، وأن المجلد بدأ بها ص ٥، وإن اختلف مدلولها، أو أضيفت إلى ألوان طيفها الدلالى ألوان وظلال أخرى)
(٥) ص ٦/٧ فى المجلد المذكور
(٦) المصدر نفسه
(٧) ص ٩
(٨) ويسميها "الدخيلة" ص ٩٢
(٩) ص ١٠
(١٠) ص ١١
(١١) المجلد نفسه ص ٨٩ - ٩٩
(١٢) مقال " فى اختلافهم رحمة"، ص٨٩.
(١٣) ص ٩٠
(١٤) ص ٩٠
(١٥) ص ٩٢
(١٦) ص ٩٨
(١٧) ص ٩٩
(١٨) فى سلسلة اللف كتاب (القديمة).
(١٩) المجلد نفسه ص ٢٥-٢٩
(٢٠) ص ٢٦
(٢١) ص ٢٧
(٢٢) ص ٢٩
(٢٣) فى المجلد نفسه ص ٦٣-ص٧٣
(٢٤) ص ٦٧/٦٨

الهوية والعلاقة الحضارية بين الشرق والغرب

تحليل سياسي ثقافي لرواية " قنديل أم هاشم" ليحيى حقى.

نادية بدر الدين أبو غازى

تكتسب الثقافة أهميتها من كونها تلخص تجربة المجتمع ووعيه بذاته وبمحيطه، إلى جانب اعتبارها نافذة يطل منها الباحث على كل جوانب الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والروحية والعملية للمجتمع. فهى بمثابة تسجيل أو سجل للقيم الأساسية السائدة التى تحكم الممارسة العلمية والسياسية والإنتاجية، والتى تشكل لحمة الجماعة الأساسية(١). والثقافة تظل دائمًا العمود الفقرى للمجتمع السياسى. فالثقافة كشأن الحضارة تنبع من نظام القيم. لذا نجدنا إزاء دوائر ثلاث مترابطة: إدارة الجماعة الإدراكية التى هى صوت الشعب حتى وإن كان خافتا ومستترا، ثم الطبقة المثقفة وهى من يصوغ تلك الإرادة ويملك التعبير عنها، بل وقد يقدم لها قبل أن تتكامل، وأخيرا قلب الإرادة ممثلاً فى القيادة التى تصير بصددها الطبقة المثقفة حلقة الوصل وهى التى تخلق علاقة الترابط بين الوعى الجماعى والقيادة(٢).

والعلاقة بين الثقافة والسياسة علاقة واضحة فكل منهما تعبر عن حقيقة جمعية. فالثقافة – من جهة – تعبر عن إدراك جماعى لحقائق بعينها. والسياسة هى تنظيم للسلطة كحقيقة جماعية، ومن ثم تصبح علاقة التأثير المتبادل بين الطرفين جلية، لأن كلا منهما يلقى بظلاله على الآخر. فالسياسة – من جانبها – لا بد أن تنعكس على الثقافة، وتحليل الظواهر السياسية لا يمكن أن يقدم نتائجه الواضحة ما لم يجعل مقترن البعد الثقافى(٣).

وإذا كانت الثقافة هى الوعاء الأشمل، فإن الأدب يمثل حالة ذهنية مميزة فى مجال الثقافة. والعلاقة بين الأدب والسياسة علاقة قديمة وجديدة. هى قديمة لأنها جزء من تاريخ التعامل السياسى وهى جديدة لأنها منذ نهاية القرن التاسع عشر

طرحت مفهوما ينظر إلى الأدب على أنه أداة كفاح جماعى مما أثاره ذلك التصور مما سمى الالتزام الأيديولوجى.

وقد أضحى الأدب إحدى أدوات الصراع الاجتماعى والسياسى. لذا فالأدب والثقافة – بشكل عام – أخطر من أن ينحيا جانبا من اهتمامات الدراسات السياسية. فالأديب ليس فقط إحدى أدوات التعبير والوعى القومى، وإنما هو – أيضا – أحد منطلقات البناء السياسى لتلك الإرادة القومية. ويلعب الأديب دوره ليس فقط من خلال ما يقدمه من إبداعات على خلفية إطاره الحضارى والاجتماعى، وإنما – أيضا– من خلال رفضه للوضع القائم حيث يعد الرفض هو الوظيفة الحقيقية للأديب. فالأديب الذى يقتصر على وصف الوضع القائم لا يؤدى وظيفة سياسية(٤).

وإذا أمعنا النظر فى علاقة الأدب العربى الحديث – فى ماضيه وحاضره– بقيم التطور السياسى والاجتماعى، نخلص إلى أن الأدب قام بدور مزدوج فى تطورنا السياسى والاجتماعى: دور الشعور بالتغير والإعداد له من ناحية، ودور المحافظة على القيم الأصلية للحضارة العربية من ناحية أخرى، والمزج بين هذين الدورين هو ما يشغل بال العامل الاجتماعى دائما(٥).

وقد وقع اختيار الدارسة على رواية يحيى حقى « قنديل أم هاشم » كواحدة من أهم الأعمال الإبداعية العربية التى تطرح العلاقة بين الأدب والسياسة فى صورة ملحمية، تعبر عن تناقضات الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية فى الفترة التى تؤرخ لها الرواية. كما تعبر من جهة أخرى عن رؤية أدبية للعلاقة بين الأنا والآخر المتمثل فى الشرق والغرب كما جاء فى الرواية.

المنهج:

تستند الدراسة إلى منهاجية التحليل الثقافى والتى تنطلق – أساسا – من الإيمان بأهمية العوامل والأبعاد والمتغيرات الثقافية فى التحليل السياسى. وقد تكون هذه المنهاجية فى العقود الأخيرة نتيجة إسهامات عدد من كبار المنظرين فى العلم

الاجتماعى الغربى ومن أبرزهم ميشيل فوكو، وهابر ماس، وبيتر برجر، ومـــارى دوجلاس، ودريدا.

وترجع أهمية التحليل الثقافى إلى الإبداعات النظرية والمنهجية لمنظرى هذه المنهجية من جانب، وإلى قدرتها على تفسير الظواهر والمـــشكلات والمتغيـــرات الكبرى العديدة التى تواجه العالم فى الآونة الأخيرة من جانب آخر والتى عجـــزت المناهج والأدوات البحثية السياسية والاقتصادية السائدة عن تفسير تجلياتها المتنوعة وإجلاء أبعادها العديدة بخاصة تلك الموضوعات والقضايا المرتبطة بالعلاقة بـــين الحضارات والثقافات وبصعود وهبوط بعض الحضارات والأيديولوجيات.

فالتحليلات المعاصرة للشئون الإنسانية مؤسسة على هدى التجربة التاريخية الخاصة ببعض البلاد.. هذا الوضع يضع تحديا أمام الباحثين الـــذين يستـــشعرون الحاجة إلى منظور أكثر شمولية وقدرة على أن يسع الحياة الـــسياسية المعاصـــرة. وهذا التحدى يمكن مواجهته اعتمادا على مفهوم الثقافة وما يستدعيه ويرتبط به من مفاهيم لصفة تنتمى لنفس الإطار الفكرى والمعرفى مثل مفاهيم «التمركـــز حـــول السلالة، القومية » أو مفهوم الأيديولوجية الذى يثير العلاقة المركبة بين خطابـــات محددة وأشكال بذاتها من القوة بأنماطها وصورها المختلفة العـــسكرية والـــسياسية والاقتصادية(٦).

بالإضافة إلى الأهمية المتصاعدة للاقتراب الثقافى فـــى التحليـــل الـــسياسى بشكل عام، يكتسب هذا الاقتراب أهمية بالغة ومتزايدة فى هذه الدراسة التى تتناول بالتحليل مفهوم الهوية وقضية العلاقة الحضارية بين الـــشرق والغـــرب. فالثقافـــة مصدر أساسى للهوية، كما أن الهوية – من جانب آخر– محدد للثقافة الوطنيـــة أو القومية. ومن هنا تفرض جدلية العلاقة بين الثقافة والهوية الاعتماد على الاقتـــراب الثقافى كمنهج للتحليل والتفسير.

وتستند منهجية التحليل الثقافى على دراسة المحيط الثقافى للظاهرة موضوع البحث وتحليلها بناء على هذا المحيط. مع عدم إغفال أثـــر الظـــاهرة علـــى هـــذا

المحيط. فالبحث يعنى – عناية خاصة – بعلاقة التأثير والتأثر والتفاعل المتبادل بين الظاهرة ومحيطها الثقافى.

ولمدخل التحليل الثقافى العديد من الاقترابات منها اقتراب البنية المعرفية، والتى تعنى الجزء العقلى والفكرى من بين مكونات الثقافة وتعد البنية المعرفية أحد العوامل المشكلة للثقافة السياسية والتى تعتبر مفهوم الهوية – التى تتناوله الدراسة بالتحليل – أحد مفاهيمها الأساسية.

ويمثل هذا الاقتراب الجزء الخاص بالعقل فى الممارسات الثقافية.

وهناك الاتجاه الذى يتخذ من المأكل أو الملبس اقترابا للمدخل الثقافى. واتجاه آخر يجعل من الموسيقى أو الفنون أو العادات والتقاليد مدخلا للتحليل الثقافى(٧).

وفى إطار منهاجية التحليل الثقافى يمكن التمييز بين أربعة مداخل رئيسية من بين المداخل المتعددة(٨):

المدخل الذاتى:

ويركز على المعتقدات والاتجاهات والآراء والقيم التى يعتنقها أفراد المجتمع ويُنظر إلى الثقافة – فى هذا السياق – باعتبارها صياغات ذهنية يصنعها الأفراد المختلفون أو يتبنونها. وهى تمثل الحالات الذهنية للفرد مثل رؤيته للعالم أو ما ينتابه من مشاعر القلق ومن حالات الاغتراب.

وتعد مشكلة المعنى عنصرا محوريا فى هذا المدخل. فالثقافة –هنا– تتكون من معان عدة، وهى تمثل تأويل الفرد للواقع ورؤيته له، كما أنها تمنح الفرد المعنى الذى يكفل له الاتساق فى إدراك الواقع وتفسيره وفهمه.

المدخل البنيوى:

ويركز هذا المدخل على الأنماط والعلاقات بين عناصر الثقافة ذاتها، بهدف التعرف على العلاقات المنتظمة والقواعد التى تقوم عليها ثقافة ما والتـــى تـــضفى عليها التجانس والاتساق وتسمها بسمة خاصة.

ويؤكد هذا المدخل على الحدود الرمزية للثقافة، وعلى فئات الخطاب التـــى تعرف هذه الحدود والآليات التى تكفل الحفاظ على هذه الحدود أو تغييرهـــا علـــى السواء. وهذا المدخل – على عكس المدخل الذاتى – لا يتـــشكل مـــن ولا يعكـــس الحالات الذاتية للأفراد، وإنما ينطق أساسا مـــن النظـــر إلـــى الثقافـــة باعتبارهـــا موضوعا قابلا للملاحظة. وهى من ثم تتشكل فى خطابات مسموعة ومقروءة. كما قد تتجلى فى حركات أو موضوعات أو أفعال أو حوادث يمكن رؤيتها أو تسجيلها وتصنيفها.

المدخل التعبيرى:

ويركز هذا المدخل على السمات التعبيرية أو الاتصالية للثقافة، حيـــث يـــتم إدراك الثقافة من زاوية تفاعلها مع البناء الاجتماعي، وكبعد تعبيرى عن العلاقـــات الاجتماعية وليس كمظهر من مظاهر المشاعر والتجارب الفردية.

كما هو الحال فى المدخل الذاتى، فالثقافة – وفقا للمدخل التعبيرى – تُعَرف باعتبارها البعد الرمزى التعبيرى للبناء الاجتماعى، حيث تضطلع بمهمة توصـــيل المعلومات للأفراد عن الالتزامات الملزمة أخلاقيا، وهى بدورها تتأثر ببنيـــة هـــذه الالتزامات.

وفى هذا السياق لا يتم التركيز على المعلومات المنقولة للأفراد مباشرة بقدر التركيز على الرسائل التى قد تكون مضمرة فى طرق تنظيم الحياة الاجتماعية وفى انتقاء كلمات الخطاب.

المدخل المؤسسى:

أما المدخل المؤسسى فينظر إلى الثقافة باعتبارها تتكون من فاعلين ومنظمات تتطلب موارد وتؤثر بالتالى فى توزيع هذه الموارد.

والثقافة – وفقا لهذا المدخل – يتم إنتاجها بواسطة فاعلين لهم قدرات خاصة وتُكَفل لها الاستمرارية من خلال منظمات تعبئ الموارد من أجل طقوسية وتقنين ونقل المنتجات الثقافية.

وعادة ما تنمِّى هذه المنظمات – على اختلاف أشكالها – علاقات مع الدولة وغيرها من مصادر القوة، وقد تتحداها فى بعض الأحيان(٩).

كما تستعين الدراسة – فى أحد جوانبها – بالمنهج المقارن لإبراز وتفسير أوجه التشابه وأوجه الاختلاف بين مواقف المفكرين والمبدعين من قضية الهوية والعلاقة الحضارية بين الشرق والغرب، مع اختلاف الظروف التاريخية والأوضاع السياسية والاجتماعية وتباين المواقف الفكرية والأيديولوجية لهؤلاء المثقفين، وذلك فى محاولة لتبين مظاهر الاتفاق والتباين فى تحليل الظاهرة وأسبابها ونتائجها، وكيفية مواجهتها، والحلول المطروحة إزاءها.

وتنبع أهمية المنهج المقارن من قدرته على بناء نظرية احتمالية لتفسير الظاهرة السياسية والوصول إلى تعميمات أكثر صدقا.

كما تعتمد الدراسة على المدخل الحضارى فى تحليل الإبداع، فرصد الاتجاهات الأدبية يتخذ – عادة – أحد سبيلين: إما تفسير الأعمال الأدبية بالظروف التاريخية التى أحاطت بإنتاجها ونشرها، وإما دراسة هذه الأعمال من حيث هى تركيبات لغوية تستخدم أشكالا من الأساليب الفنية المختلفة التى تتفاعل فيما بينها.

وإذا كانت هذه الدراسة تميل إلى اتخاذ موقف وسط بين التفسير التاريخى والتحليل الفنى، فإنها تركز – بالأساس – على الإطار الحضارى والخلفية التاريخية والسياسية التى يصدر عنها العمل والبيئة الفكرية والسياسية المحيطة بالمبدع والمؤثرة فى تكوينه ونشأته.

فالمبدع بشكل عام والروائي بشكل خاص « شاهد على عصره وقومه، ولكن أخطر ما في شهادته هو ما يستخلص من عمله الفني دون تعمد منه للمشاركة في الأحداث المحيطة بوصفه مفكرا سياسيا أو اجتماعيا(١٠).

وتشير الدلالة الفكرية إلى الأعمال الإبداعية – مهما اختلفت مواقف المبدعين. إلى لحظة حضارية محددة، أى إلى مرحلة معينة في تطور أنماط التفكير والسلوك عند الجماعة. ومن هنا تأتي أهمية إجلاء هذه اللحظة الحضارية في البداية كمدخل مناسب لفهم الأعمال الإبداعية، ويليها تصنيف مختلف المواقف التي تنطوى عليها هذه الأعمال، وتقويم الأشكال الفنية التي تتخذها هذه المواقف.

وتطرح الدراسة عددا من القضايا والأطروحات يمكن تقسيمها إلى:

– أطروحات نظرية تتعلق بقضايا الهوية والذات والعلاقة مع الآخر.

– أطروحات تتعلق بالجانب التحليلي لرواية قنديل أم هاشم.

أولا – الأطروحات النظرية:

تعد المتغيرات الاجتماعية مثل الدين والتعليم والمهنة والوضع الطبقي وغيرها أحد أهم محددات رؤية الآخر؛ حيث تؤثر هذه المتغيرات – بصورة واضحة– على التركيب الثقافي لأفراد المجتمع، وهو ما يظهر واضحا في الكتابات الأدبية التي عاصرت صدور رواية « قنديل أم هاشم » ليحيى حقي.

عادة ما ترتبط صورة الآخر – لدى أفراد المجتمع – بعدم وجود رؤية معرفية متكاملة تحدد صورة هذا الآخر. أو بمعني آخر، فإن ظاهرة رفض الآخر عادة ما تقترن بالجهل به وعدم معرفته معرفة يقينية.

هناك ثوابت في أبعاد صورة الآخر لدى الذات المصرية، وهذه الثوابت وإن ارتبطت بما سبق من أطروحات وأفكار، فهي في الوقت ذاته تمثل رؤية ذاتية قيمية راسخة لدى الذات المصرية ترتبط بما تطرحه حكمة المصريين من أفكار وإدراكات.

تلعب الثقافة الشعبية المصرية دورا هاما فى تحديد صورة الآخر الخـارجي لدى العامة من أفراد المجتمع المصرى. وعادة ما تكتسب هذه الصورة العديد مـن السمات السلبية التى تقرن عادة بين الرؤية الإيجابية للذات والرؤية السلبية للآخر.

إن أى حضارة وأى ثقافة لا يمكن أن تحقق ذاتها فى مواجهة الآخر سـوى بالقبول التام للذات والاقتناع الكامل بالأنا.

ثانيا – أطروحات تتعلق بالجانب التحليلى للرواية:

فى « **قنديل أم هاشم** » تأثرت رؤية يحيى حقى للغرب بظـروف الواقـع، وبالأوضاع السياسية والاجتماعية السائدة آنذاك، وبطبيعة العلاقـة بـين الـشرق والغرب سياسيا وحضاريا وثقافيا.

تأكدت – على امتداد الرواية – المفارقة بين الأنا والآخر، وبين عـالم كـل من الأنا الشرقى وعالم الآخر الحضارى الغربى.

إن الآخر فى "قنديل أم هاشم" لم يكن هو الآخر الاستعمارى بالأساس ولـم تكن القضية الحيوية التى استأثرت بالجانب الأكبر من رؤيته هى مواجهة الغـرب السياسى بقدر ما كان الآخر هو الآخر المتقدم وكانت قضية النهوض بالواقع هـى الهم الأكبر.

إن الآخر عند يحيى حقى هو الآخر المختلف وليس الآخر العدو.

لم ينشغل يحيى حقى فى إطار تناوله للعلاقة بين الشرق والغرب ولإشكالية الأنا العربية والآخر الحضارى الغربى، فحسب بالتأكيد علـى مظـاهر التنـاقض والتعارض بين الشرق والغرب والبحث عن حل لتلك المشكلة التى أرقـت أبنـاء جيله والأجيال السابقة واللاحقة. وإنما انصب اهتمامه الأساسى على قضية مسئولية المثقف ودوره فى التوفيق بين الشرق والغرب، وكرس الاهتمـام الأكبـر لأزمـة المثقف العربى حين ينعزل عن جماعته ويتعالى عليها ويعجز عـن فهـم جـوهر ثقافتها فيفقد التواصل مع واقعه ويقع أسير الاغتراب.

وتنقسم الدراسة إلى ثلاثة محاور أساسية:

الأول يتناول إشكالية الهوية والعلاقة بين الأنا والآخر: رؤية نظرية.

والثانى يتناول الصراع الحضارى والثقافى فى رواية « قنديل أم هاشم».

أما الثالث فيتناول المثقف والعلاقة الحضارية بين الشرق والغرب: جدلية الصراع والمصالحة.

وقبل التعرض لأجزاء الدراسة نعرض لجوانب من الحياة السياسية والاجتماعية فى مصر فى النصف الأول من القرن العشرين فى إطلالة على فكر الكاتب والظروف السياسية والبيئة المحيطة بالمبدع وتأثيرها على رؤيته الذاتية للأنا والآخر.

الحياة السياسية والاجتماعية فى مصر فى النصف الأول من القرن العشرين:

إطلالة على فكر الكاتب:

إن شخصية المبدع هى نتاج مجتمعه، فكل ما يتلقاه من أفكار ومشاعر هو من صنع هذا المجتمع، حتى فنه هو أيضا صورة لمجتمعه – « ولكن الفن يختلف عن غيره من ضروب النشاط البشرى فى أنه لا يتوقف أبدا، ولا يسلم أبدا بما هو موجود، بل يحاول دائما أن يقفز من الآنى إلى الدائم، ومن الجزئى إلى الكلى، أن يتجاوز حدود الزمان والمكان ليصل إلى المطلق. هذه هى رؤية الكاتب الفنان.

وتظل رؤية الفنان دائما مقيدة بطابع الحضارة التى ينتمى إليها، تتأثر بكل ما تتأثر به هذه الحضارة من عوامل، ولكنها تطمح لتستشرق المطلق، وتجذب الحضارة – لا حضارة قومه فحسب، بل حضارة البشرية جمعاء – إلى رحابه»(١١).

والفن يضرب بجذوره فى أعماق التربة، فلا بد له أن يتصف بخصائصها ويستمد غذاءه من البيئة المحيطة به، فتعكس عليها خصائصها. والشكل الفنى الذى اختاره حقى للتعبير عن أفكاره جسد بنجاح واقتدار – المواقف الحضارية التى

حاول التعبير عنها وجلاءها للمتلقي. وينجح من خلال أسلوبه الشعرى والبناء الدرامي لعمله فى التعبير بصدق عما يجول بخاطره إزاء قضية أرقت – ومازالت – الوجدان المصرى بل والعربى بعامة.

الظروف السياسية المحيطة بالكاتب وتأثيرها على رؤيته الذاتية للأنا والآخر:

كأن للعصر الذى نشأ فيه يحيى حقى تأثيره الواضح على إبداعه. ووجدت الأوضاع السياسية والاجتماعية السائدة تجسيدها الحى فى كتاباته النقدية والإبداعية وانعكاسها الواضح على مواقفه الفكرية والعملية.

وكانت مصر – واقعا وموطنا وشعبا – هى الشغل الشاغل لحقى. ويمكن أن نرجع ذلك – فى جانب منه – إلى تأثير العصر الذى نشأ فيه، حيث شهد الربع الأول من القرن العشرين حركة بعث للروح القومية بتمجيد مصر وتعميق الإيمان بها فى نفوس أبنائها، وإبراز الشخصية المصرية وتحديد ملامحها بقوة وذلك بهدف مواجهة محاولات طمس الهوية والقضاء على الشخصية القومية من قبل قوى مختلفة فى مقدمتها الاحتلال البريطانى وأنصاره من المصريين والأتراك والشراكسة.

وأصبحت مصر والزود عنها هما القضية المحورية التى تدور حولها الحياة الثقافية مع تنوع وسائط التعبير بين التخصصات المختلفة والاتجاهات المتنوعة. وتجلى ذلك فى موسيقى وغناء سيد درويش وفى نحت محمود مختار، وفى روايات محمد حسين هيكل وتوفيق الحكيم ومحمد تيمور ويحيىٰ حقى وغيرهم، وفى شعر حافظ وشوقى...

ووجدت هذه الأفكار تجسيدها السياسى لدى مصطفى كامل وسعد زغلول وكان من الدعوات الواضحة والمؤثرة فى تلك الفترة دعوة مصر للمصريين التى تبناها لطفى السيد ورددها فى كثير من كتاباته وأشاعها فى الصحافة والأدب على نطاق واسع.

كما كان من الأحداث ذات الأثر الواضح فى ترسيخ الروح القومية – آنذاك تقدم علم الآثار المصرية والتوسع فى الكشوف الأثرية الهامة وفى مقدمتها آثار توت عنخ آمون والتى أثارت ضجة عالمية كبرى وأكدت عى عظمة مصر ورسخت إيمان المصريين بتاريخهم المجيد.

ويمثل يحيى حقى نموذجا للمبدعين الذين التصقوا بالشعب وطبقاته الكادحة، فجاء إبداعهم تجسيدا صادقا لواقع هذا الشعب فقد « جاءت ثورة ٩١٩١، وأعقبها نوع من استقلال، ونوع من دستور، وشاركت الطبقة المتوسطة القصر والإنجليز فى شئون الحكم، فانقسم كتابها فريقين: منهم من أطمان بهذا الحيز القليل وازداد إمعانا فى فرديته، لا يرى الحياة إلا صراعا بين الفرد التواق الى الحرية، التواق إلى السعادة، وبين مجتمع جاهل ميت، يقوم على حمايته تقاليد جامدة عتيقة.

ومنهم من تنبه إلى قوة جديدة بدأت تظهر على مسرح الوجود، وهي قوة الشعب: صغار الناس من العمال والفلاحين وصغار الموظفين. فأقبل هؤلاء الكتاب يصورون حياة الناس العاديين فى كثير من الصدق والأمانة، وفى كثير من العطف والحب... »[١٢]، هذان الاتجاهان هما اللذان تقاسما الإنتاج القصصى فى مصر فى ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين. ويمثل يحيى حقى الاتجاه الثانى.

وقد عبر حقى عن ذلك فى إبداعه الذى شُغِل من خلاله بتجسيد معاناة الشعب وشقائه. وكذلك من خلال تأكيده فى أحاديثه على أن التعبير عن واقع الشعب ومعاناته هو هدفه ومرماه[١٣].

وقد وجه حقى اهتمامه الأساسى – فى كل أعماله الفكرية والإبداعية ومنها رواية قنديل أم هاشم – إلى تصوير مختلف جوانب الحياة القومية وأبعادها سواء فى الريف أو المدينة، مما يعكس اهتماما بالغا بواقع حياتنا، ومحاولة صادقة وجادة لتبين ما يجرى فيه بدقة وموضوعية.

ويعكس يحيى حقى – فى حديثه عن مصر وتصويره لواقعها – رؤية تحمل كل الحب والعشق لمصر وشعبها وكان إحساسه بانتمائه لمصر وارتباطه بشعبها هو دافعه ومحركه، وقد أوضح ذلك فى قوله:

« إذا جاء يوم شعرت فيه أننى أكتب فى غير ما كتبت أشعر أننى لم أعد مصريا، فإحساسى الشخصى أننى مصرى ١٠٠%، ووظيفتى الأولى أن أتوجه إلى المصريين، وأن أعبر عن المصريين وهذه نتيجة لثورة ١٩١٩ عندما خرجنا من ظل التبعية وأردنا أن يكون لنا أدب مصرى أو أدب عربى. فالاهتمام بهذا هو عندى فى المحل الأول. ولقد اهتممت بالكتابة عن القرية وعن الفلاح وعن الأحياء الشعبية»(١٤).

وإذا كانت هذه النظره تلتقى مع دراسات أخرى تدافع بجسارة عن الشخصية المصرية وتضفى على المصرى كل صفة حسنة ويغلب فيها حب الوطن على التحليل الموضوعى(١٥) فإن ما يميز تناول حقى هو الرؤية الموضوعية النافذة التى تتغلغل فى نسيج المجتمع بعين راصدة، ناقدة، حانية، وتجعل من السخرية وسيلة للنقد البناء الذى منبعه الحب والحرص على نهضة مصر. فحقى يحب مصر وشعبها حبا عميقا وإن لم تغفل عينه الناقدة عن عيوبهم. ولكن لا يقسو فى حكمه وإنما يمر بهذه العيوب رحيما، وينتقد السلبيات نقدا رقيقا ملؤه العطف والحرص على صالح الوطن وصلاح أحواله.

ومن الظواهر اللافته أن عددا من الأدباء والمفكرين الذين تبنوا بحرارة وحماس الدعوة إلى المصرية فى الفن والفكر والسياسة، والذين هاموا بمصر فى إنتاجهم الفكرى والفنى كانوا يحملون مزيجا من الدماء المصرية والأجنبيه(١٦) ومنهم يحيى حقى.

فرغم أن هؤلاء جميعا تختلط بدمائهم دماء غير مصرية، فقد كانوا – دائما – من أكثر المتحمسين إلى الدعوة المصرية، ومن غلاة المنادين بها فى وجه العناصر الأجنبية والدخيلة التى امتد نفوذها إلى مختلف جوانب الحياة فى مصر. ويعبر حقى عن ذلك بقوله: « أما الظاهرة الغريبة التى أحار كثيرا فى تحليلها وأنا

أتأمل حياتي وإنتاجي، فهي أني وإن كنت من أصل تركي قريب، فإني أحس بأني شديد الاندماج بتربية مصر وأهلها. وفي بعض الأحيان يرجني هذا الشعور رجا عنيفا... ومعرفتي باللغة العامية المصرية وتعبيراتها تفوق ما حصلته منها مباشرة»(١٧).

الانتماء والهوية في فكر حقي:

هنا نتساءل عن معنى مصر ودلالتها بالنسبة ليحيى حقي، هل هي كينونة سياسية، أم منطقة جغرافية معينة، أم شعب، أم حاملة تاريخ كان عظيما يوما ما، أم « شجرة أينعت وأثمرت زمنا ثم ذوت»؟(١٨) نجد أن مصر - بالنسبة لحقي - هي كل هذا بالإضافة إلى معان وأشياء أخرى. فهي روح لقوة الحياة تتجاوز الحدود السياسية والجغرافية والاجتماعية والتاريخية. وهي مبدأ مجرد يمكن للمرء التحدث إليه بصورة حميمة، وهي طبيعة يجد في مصدرها ما يخصبه هو، وفي اكتشاف هويته مع هذه الأرض التي يرمز إليها النيل يجد المرء سلامه.

أما عن معنى الانتماء والهوية فإن حقي - بقوله إنه من أصول تركية - كان يهرب من الثنائيات التي تعتمل في كل هوية مصرية فردية. فكان يعزل نفسه عن مأزق العربي، إذ لا يعنيه أن يكون عربيا حقا أو أن يكون إفريقيًا أبيض أو أسود. وكان أيضا يرفض الإسلام كوسيلة لإثبات الهوية مع غيره من المصريين، ومن ثم يرفض الدين كأداة لتشكيل الهوية الشخصية. كما كان - بالإضافة إلى ذلك - تجاوز الميراث الفرعوني الذي تم استيعابه داخل الدولة الوطنية العربية المسلمة الحديثة التي كانت أقسامها المنفصلة آخذة في الاندماج. «وهكذا كان حقي بقوله إنه من أصول مصرية، يفتح آفاقا جديدة سمحت له بتصور أنه لا يكفي أن تكون من سلالة الفراعنة لكي تكون مصريًا، لا يكفي أن تكون عربيا أو مسلما، لا يكفي أن تكون مولودا في أرض مصر لكي تكون مصريا. المصرية يمكن أن تكون بالطبع أي شيء من هذا، لكنه شيء آخر إلى جانب هذا، إنها خط متصل تقوم كل هوية من هذه الهويات بدور في تحديده. ليس مهما زن يكون الفرد قبطيا أو فلاحًا، عربيا أو مسلما، المهم أن يكون واعيا بوجود مبدأ تتقاطع عنده كل هذه

الاختلافات، خط متصل هو ضمير مصر، يتجاوز الهويات الفردية ويضمها « بقوله إنه من أصول تركية، أعطى حقى لنفسه حرية النظر إلى ما وراء أشكال المصرية المتفق عليها، وذلك حتى يتصور هذه الأشكال ويمزجها بهذا المبدأ. أن تكون مصريا يعنى أن تتصور هذا الضمير الخالد، وأن تندمج معه، وبهذه الصورة تجعله خالدًا[١٩].

هذا عن الهوية، أما عن الانتماء كمفهوم أشمل، فيرى حقى أن الانتماء يكون للأمة وجاء تحديده للأمة الإسلامية بصورة أدق من منطلق أن هذه الأمة تتوحد فى دستور واحد (القرآن الكريم) وشريعة واحدة، وتطالب بإزالة الفروق بين البشر ومسح الحدود والبقاء كمجتمع واحد.

« وهذه الأمة التى تكونت مطالبة بإزالة أية فروق بين البشر سواء من حيث اللون أو الجنس، وأن يكون لها دستور واحد، وبأن تزول الحدود، وبأن يشعر كل مسلم بأن المسلم الآخر شقيقه. هذه هى الأمة التى ضربت مثلا لكيانات كانت تستحق البقاء ولكن غالها من الغوائل ما غالها»[٢٠].

واقع الشخص – الظروف الاجتماعية وتأثيرها على رؤيته الذاتية للأنا والآخر:

كان لظروف نشأة يحيى حقى تأثيرها العميق على حياته وتكوينه النفسى والفكرى وعلى إبداعه الأدبى. فقد نشأ فى واحد من أعرق الأحياء الشعبية فى مصر – وهى حى السيدة زينب – ما عمق من مشاعر انتمائه لمصر وشعبها. وكانت إقامته فى الأحياء الشعبية من الأسباب التى جعلته يتفهم الروح المصرية ويهيم بها عشقا، ويبرع فى وصف دخائلها والتعبير عن مكنوناتها، فقد ارتسمت فى مخيلته – منذ الطفولة – صور من تلك البيئة ظلت تعايشه على امتداد حياته. ونرى أثر ذلك واضحا فى قصصه وأوصافه الدقيقة للأماكن والشخوص[٢١].

أما عن ظروف نشأته الأسرية فقد نشأ فى أسرة متدينة. فكانت والدته – على حد قوله – « شديدة التدين، مغرمة بقراءة القرآن الكريم وكتب الحديث

والسيرة النبوية، وكانت تختار أسماء أبنائها من صفحات القرآن.. وكثيرا ما كانت تقرأ علينا من البخاري والغزالي ومقامات الحريري»[٢٢].

وقد كان لهذه النشأة تأثيرها الجلي على شخصية حقي التي يمثل الإيمان إحدى ركائزها الأساسية، وواحدًا من منطلقاتها الفكرية. حيث يرى بعض النقاد أن حقي متصوف علمي، يحفر – في كل ما يكتب – في صبر عن هذه العروق الذهبية التي يصنع منها الفن والدين معا[٢٣].

ومن جانب آخر كانت البيئة التي نشأ فيها « بيئة تعشق القراءة»[٢٤]. كما تأثر في نشأته بانتمائه إلى « أسرة ديمقراطية.. ولم يخطر ببال[٢٥] أحد من هذه الأسرة ما يسمى بالتعصب أو التفريق بين الأديان والأجناس ».

أما عن التكوين السياسي، فقد تأثر يحيى حقي بالأحداث والظروف السياسية السائدة آنذاك من جانب، وبالانتماءات الحزبية والتوجهات الفكرية والسياسية للأفراد أسرته من جانب آخر. وشُغل – كشأن أبناء جيله – بقضايا الوطن وفي مقدمتها الحرية والاستقلال[٢٦].

أما عن ظروف عمله وانعكاسها على تطوره الفكري فكان للفترة التي قضاها في العمل في صعيد مصر خلال عامي ١٩٢٧ و ١٩٢٨ عميق الأثر على حياته وتكوينه، فهو يعتبرهما « أهم سنتين في حياتي على الإطلاق أتيح لي خلالها أن أعرف بلادي وأهلها وأخالط الفلاحين عن قرب، وأعيش في الحقول بين بناتها وحقولها وآكل بصلها وسرسها»[٢٧].

ويؤكد على أن نشأته في بيئة شعبية وعمله في صعيد مصر يعدان من أهم التجارب التي صقلت حياته وأثرت إنتاجه الفكري والفني[٢٨].

وتتداخل هذه النشأة والتجربة في البيئة المصرية وفي واقعه الذي التصق به التصاقا حميما مع تجربة عمله في السلك الدبلوماسي التي أتاحت له فرصة الالتقاء بحضارة الغرب والانفتاح على البيئة الأوروبية و مظاهرها وأساليب حياتها.

فبداية كانت تجربته في صعيد مصر والتصاقه بالشعب عاصما له من التردى إلى التفاهه والانزلاق إلى حياة دون جدوى، يحياها قطاع كبير من العاملين بالسلك الدبلوماسى. ويوضح ذلك بقوله:

« كنت في خطر شديد من أن تأسرنى هذه المظاهر البراقة وأضيع وأصبح تفاهة لابسة سموكن، ولكن شيئا واحدا أنقذنى.... هو عملى سنتين بالصعيد، هذا العمل الذى طالما أرهقنى وأذاقنى من عذاب الجسد والروح أشكالا وألوانا، والآن أحمده وأبوس يديه.... فقد عرفت بفضله..... بلدى وأهله ومشاكله وشدة حاجته لمن يأخذ بيده من أبنائه »[٢٩].

من جانب آخر كان لهذه النشأة ولتجربة عمله بالصعيد – تلك الظروف التى عمقت عشقه لمصر ووثقت من جذور ارتباطه بالوطن – تأثيرها البالغ على موقفه من الحضارة الغربية، وكانت بمثابة العاصم من أن يكتسحه تأثير تلك الحضارة وإغراءاتها.

ويصور حقى وقع تقابل التجربتين وتفاعلهما إقدامه على حياته فى السلك الدبلوماسى ومظاهرها ومجتمعاتها وسلوكياتها وأنماطها المادية والثقافية، ومن جانب آخر مجتمعه وما خلَّفه وراءه من أوضاع وقيم اجتماعية وأنماط سلوكية مغايرة لما هو مقدم عليه. ويتضح ذلك فى إفصاحه عما اعتمل داخله من مشاعر وأحاسيس[٣٠].

ويسجل وقع لقاء الحضارة الغربية عليه لحظة وصوله إلى روما سنة ١٩٣٤ – عاصمة النهضة – واستعادته ما كان قد قرأه عنها قبل وصوله، وأهم من ذلك ما كان يتصوره من نتائج هذا اللقاء ومردوده. فقد صور بصدق إحساسه بالآخر بين المتوقع والمتحقق.

ورغم إقراره بتفوق الغرب – ثقافة وعلما – وبأنه مدين للسنوات الخمس التى قضاها فى روما بانفتاحه على الفنون بمختلف أشكالها وبتعرفه على أنماط

جديدة من الفكر والحياة، فإنه يؤكد دائمًا على عراقة الحضارة المصرية وثراء تراثها الذى لا يقل غنى وثراء عن حضارة الغرب.

"ورغم ذلك فقد كنت أشعر دائما أن فى داخلى شيئا صلبا لا يذوب بسهولة في تيار حضارة الغرب، وقد وضحت ذلك مرة فى مقال قارنت فيه بين الأثر الذى تتركه روما فى القادمين إليها من الشمال والنازحين إليها من الجنوب، ولاحظت أن أهل الشمال ينبهرون بشمسها وحضارة عصر النهضة، أما أنا فقد وصلتها وعندى أكبر قدر من اللازم من الشمس.. وعندى حضارة إن لم تفق فهى تماثل حضارتها، وعندى دين هو نظام يتكامل فيه الغناء"(٣١).

وبحسه الصادق وأسلوبه الساحر يصور المفارقة التى سيكتشفها بنفسه بين ما توقعه قبل وصوله إلى روما، وما شعوبه – بالفعل – عندما وطأت قدماه أرض عاصمة الحضارة. موضحًا أسباب هذه المفارقة والتى تكشف عن حقيقة موقفه من الذات والآخر، هذا الموقف الذى تجلى فى بنيته رؤية تحاول التوفيق بشكل خلاق موضوعى بين الشرق والغرب، وهو ما انعكس فى قنديل أم هاشم وتبلور فى كتاباته النقدية والإبداعية اللاحقة.

فقبل وصوله – وعلى حد تعبيره – « كان يخيل لى... أننى إذا حللت بروما سأسجد على الأرض لألثمها وأتمسح بأعمدة كنيسة بطرس وأرقد على سلم الأوبرا»(٣٢).

إلا أنه وجد فى ظروف نشأته وتكوينه الدينى والثقافى من جانب، وفى عظمة الميراث الحضارى والثقافى لبلاده من جانب آخر ما يعصمه من اكتساح الحضارة الغربية بأنوارها ورموزها على النحو الذى توقعه. وقد عبر عن تلك المفارقة بقوله: « ولكن عبثا بحثت عن هزة قلبى، عن أثر لانبهارى.. وجدت أن النور فى جو روما إن لم يساو فهو لا يزيد عن النور فى جو بلدى الذى لا يعرف الضباب. شتان فى الرحلة إلى روما بين رجل يجيئها من الشمال ومعه تركة ثقيلة من مخلفات همجية، مقابل الفاندال والفيونيون والفايكنج، وأحزانهم، وبين رجل يجيئها من الجنوب، هو من أبناء الشرق، فى جعبته كنز ثمين من حضارة

كانت لا تقل عن حضارة أوروبا، ومن ثقافة إن اختلفت عن ثقافتها فهي لا تقل عنها شمولا ولا قدرة على التملك وعلى إثارة الإعجاب والولاء »[٣٣].

غير أن اعتزازه بهويته وإيمانه بعظمة حضارة مصر وثراء تراثها لم يمنعاه من رؤية واقعه بتخلفه وانهياره « ومع ذلك لم أجهل أنى قادم من بلد متخلف، سبقه الزمن شوطا طويلا، فكان من الواجب على أن أجرى لألحقه، حتى إذا ساويته استطعت أن أنفصل وأشق طريقى مستقلاً عنه، وإذا أخذت منه فسأعلم أننى سأعطيه المقابل »[٣٤].

وفى رواية « قنديل أم هاشم » نلمس أثر إقامة يحيى حقى فى الخارج. فى أثناء عمله بالسلك الدبلوماسى - حيث ينقل لنا تجربة عايشها كثير ممن أتيحت لهم فرصة السفر إلى الخارج ولقاء الآخر، حيث عرفوا الصراع الداخلى بين حضارتى الشرق والغرب على مستوى الفرد.

وقد صحبنا حقى فى روايته لنعيش مع بطله إسماعيل[٣٥] الحياة بتنويعاتها المتباينة عبر مراحلها المختلفة منذ كان شابًا شرقى الطباع والانتماء، ثم فى احتكاكه بالغرب واستيعابه فى ثقافته وكفره بالشرق وقيمه، وأخيرا فى طوره الأخير عندما ركن إلى المصالحة بإضافة علوم الغرب إلى روحانية الشرق وقيمه.

ومن الملاحظ أن الرواية كتبت (١٩٣٩ - ١٩٤٠) عقب عودة حقى من عمله الدبلوماسى فى روما التى قضى فيها خمس سنوات. بما يعنى أن عناصر القصة وصراعاتها قد دارت فى ذهن حقى وهو يعيش الحضارة الغربية بكل مقوماتها من علم وتقدم مقابل ما كان يختزن عن تجربته الذاتية وبيئته المصرية خصوصًا أحياءها الشعبية بما تحمله من قيم وعادات وتقاليد وأنماط سلوكية تتعارض مع ما عاينه وعايشه فى الغرب. لذا لم يكن غريبًا أن تكون الرواية تعبيرًا عن صدمة العودة من الغرب، وعن الصراع الذى احتدم فى نفس حقى، ومحاولته البحث عن مخرج يستعيد من خلاله توازنه المختل وهويته الحائرة.

وقد أكد حقى نفسه على هذا المعنى بقوله: «.. بعد أن أقمت فى روما خمس سنوات عدت إلى مصر فأحسست بصدمة كبيرة وأخذت أسأل نفسى: ما الذى حدث؟ لماذا هذا التأخر؟ صدمة شديدة أصابتى فاخترت أن أعبر عنها فى شخصيته شاب... من عائلة فقيرة سافر إلى أوروبا ليتعلم وعاد متنكرا لأصله. وقد حاولت تعرية هذه النزعة عند الشبان الذين ابتعثوا للدراسة فعادوا مرتدين "البرنيطة وبين شفايفهم البايب" ينفثون دخانهم فى وجوهنا فى احتقار وتنكر فجعلت إسماعيل يرفض كل معتقداته المصرية.. حتى الدين. وأذكر أنه قال لأمه في عملية حوار: "أنا ما اعرفش ام هاشم دية ولا حتى ام عفريت"؛ فقنديل أم هاشم أردتها محاولة لاستجلاب وطنية شبابنا العائد من الخارج بعيدًا عن التفلسف[٣٦].

ونجد فى هذا الموقف أصولاً لما تردد لدى بعض المفكرين عند تناول طبيعة العلاقة بين الشرق والغرب، وانتقاد دور النخب فى إضعاف الثقافة القومية والقضاء على الثقة فى الذات القومية، والتقليد الأعمى لمظاهر الحضارة الغربية.

فالتطور الإنسانى للثقافة والحضارة كان لا بد وأن يجعل من عملية الهدم المنظمة للقوى الغازية أمرا سهل المنال. فباسم التقدم والعالمية أضحى الجميع يتحدث عن ثقافة وإدراك حضارى لا يعرف التفرقة بين الشعوب. ووجدت الشعوب المتخلفة نفسها تصارع فى داخلها ضد ماض أليم وواقع أكثر تعبيرًا عن التمزق النفسى، بما جعلها هدفا سهل المنال، فقد قادها تراثها الثقافى إلى التخلف وفرض عليها التدهور ثم جاءت حركة التطور المعاصر التى يعيشها جميع الشعوب المتخلفة بما فيها الشعوب العربية – لترتفع إلى القمة قيادات تقود من منطلق إدراك لا صلة له بواقعنا أو على الأقل هو إدراك خليط حيث التشبه بالنماذج السلوكية الأجنبية والانصياع للإدارة الأجنبية هو المحور الحقيقى الذى تنبع منه مفاهيم التعامل مع الموقف السياسى[٣٧].

وتجد فى الرواية تجسيدا حيا لمشاعر وأحساسيس عاشها حقى بالفعل. وإذا كانت شخصية إسماعيل ليست – كشأن شخصيات روائية أخرى – صدى لشخصية الكاتب، فإن حقى قد جسد من خلال هذه الشخصية سمات أنماط من

الشخصيات صادفها في الغرب واحتك بها عن قرب وعايش تحــولات الشخـصية وتصارع القيم واستشف أزمتها عند عودتها لأرض الوطن.

كما نجد فى مواقف حقى وأحاسيسه عند عودته إلى الوطن – بعــد غربــة خمسة أعوام – واستشعاره أزمة مجتمعه وتخلفه، أصــداء لأحاســيس ومــشاعر إسماعيل عند العودة. كذلك إيمان حقى بضرورة التغيير وحرصه على حث الأفراد الكسالى الخاملين ليفيقوا من سباتهم العميق يذكرنا بموقف إســماعيل مــن الأهــل والوطن. وإن تباينت وسائل التعبير عن المشاعر وكذلك أدوات مواجهة الواقع.

فالواقع الذى صدم حقى هو نفسه الواقع الذى صدم إســماعيل، إلا أن وقــع الصدمة وصداها كان مختلفا لدى كل منهما. ففى حين قادت هذه الصدمة إسماعيل إلى صراع مضنٍ كاد يفقده صوابه، كانت هذه الصدمة دافعا لحقى لتنــاول هــذه القضية التى أرقته كثيرًا وترددت فى معظم كتاباته لمــاذا تأخرنا، وما ســر تقــدم الغرب، أما إسماعيل الذى فى غربته لم يكن يشعر بمصر إلا شعورا مبهمًا(٣٨).

عند عودته – بعد سبع سنوات – نظر إلى مصر بعينــى أجنبــى، بعينــى شخص مقطوع عن هذه الأرض، ومن ثم لم يستطع أن يطهر نفسه عبر التوافــق مع روح هذه الأرض، وعاش صراعا مضنيًا لم ينقذه منه سوى عودتــه لإيمانــه وأصله ومنبته.

وإذا كان حقى قد سجل فى رواية "قنديل أم هاشم" ومع بداية الأربعينيــات، وعقب عودته مباشرة من عمله الدبلوماسى في الغرب، تصوره للعلاقة بين الشرق والغرب، وكيفية انعكاس الحضارة الغربية بمظاهرها الماديــة وأبعادهــا الفكريــة والقيمية فى عقل ونفس الشباب الشرقى، طارحًا الحل فــى المــصالحة وإمكانيــة التوفيق بين الحضارتين، فإنه يعاود – في الستينيات – تناول القضية ذاتها برؤيــة أكثر شمولاً ونفاذًا، ففى رحلته السريعة القصيرة إلى ربوع فرنسا فتح الباب لرحلة أخرى طويلة متسكعة فى رحاب الفكر. فقد طاف بمدن فرنــسا وقراهــا وراقــب «عامة الناس» في عملهم وسلوكهم اليومى وفى مسار حيــاتهم، فتــابعهم فــى محطــة المترو والأتــوبيس ودكاكين بيع الزهور وفى المتاحف.. وخــلال هــذه

المراقبة كانت عينه الراصدة تسجل بدقة وموضوعية، كان يفكر ويتحسر ويتعاون بين ما يعاشر في الغرب وما يجرى في وطنه. وقد أثارت هذه المرحلة في نفسه العديد من الأسئلة في مقدمتها السؤال المحوري الذى ظل يؤرقه دائما عن سبب تفوق الجيش الأبيض على بقية الأجناس(٣٩).

العنوان "قنديل أم هاشم" وفكر الأنا والآخر:

إن عنوان أى عمل هو بداية البدايات فى هذا العمل. وتكمن أهميته فى كونه تكثيفا للدلالة العامة للعمل ككل(٤٠).

« وأم هاشم » لقب من ألقاب السيدة زينب يتردد مع مترادفات أخرى فى كتابات يحيى حقى وتحوطها دائما مسحة من التقديس.

وقد اتخذت « أم هاشم » مكانتها فى الحياة الثقافية والشعبية كرمز ونموذج لسيادة القيم والمعتقدات، وللتدليل على مكانة الدين والإيمان والاعتقاد فى بركات أهل البيت فى نفوس البسطاء وقطاعات كبيرة من الفئات والطبقات الشعبية. كما حملت – فى الرواية – رمزا سلبيا يجسد التواكل والتخلف والشعوذة من جانب (قطاع من الشعب) وكمصدر للارتزاق من خلال خداع البسطاء واستغلالهم من جانب البعض.

وقنديل أم هاشم هو محور هذه الرواية بما يمثله من أهمية لدى أبطالها؛ فهو ليس مجرد قنديل عادى، وإنما رمز يمثل فكر (النحن) فى هذه الرواية، وبالتالى يبرز من خلاله فكر (الآخر).

الاستهلال – اللوحة الافتتاحية وأصداء علاقة الشرق بالغرب:

تعد بداية أى عمل الخطوة الأولى فى إنتاج المعنى المقصود(٤١). وفى «قنديل أم هاشم» تأتى البداية تكثيفًا لجوهر القضية المحورية: فتحمل اللوحة الافتتاحية – التى استهل بها حقى روايته – ملامح صورة (الأنا) من خلال وصف أسرة الشيخ رجب، وكذلك صورة (النحن) الجماعية، أى الواقع الذى ينتمى إليه البطل من خلال رسم ملامح الواقع وسمات أهله وسلوكياتهم. وقد جسد من خلال

هذه اللوحة الافتتاحية تضخيم فكرة التبرك بأم هاشم من خلال مشهد وصول الشيخ رجب إلى القاهرة. وجسد واقع الحياة وحركتها فى واحد من أعرق الأحياء الشعبية فى مصر وهو حى السيدة زينب، كما رسم من خلال هده اللوحة ملامح الشخصيات الرئيسية فى الرواية، إلى جانب أنماط مختلفة للشخصية الشعبية وسماتها التى تعكس نمط الثقافة التى نشأ فى كنفها البطل، والتى ستحدد مسار الصراع بين الذات والآخر فى هذا العمل.

وإذا كانت اللغة التى صاغ يحيى حقى من خلالها ملامح هذا الواقع تبدو فى ظاهرها محايدة في وصف هذا المشهد الافتتاحى، فإنها تحمل مظاهر السخرية الضمنية من مسلك القرويين وسذاجتهم وانغماسهم في الغيبيات « كان جدى الشيخ رجب عبد الله إذا قدم إلى القاهرة وهو صبى مع رجال الأسرة ونسائها للتبرك بزيارة أهل البيت، دفعه أبوه إذا أشرفوا على مدخل مسجد السيدة زينب – وغريزة التقليد تغنى عن الدفع – فيهوى معهم على عتبته الرخامية ويرشفها بقبلاته، وأقدام الداخلين والخارجين تكاد تصدم رأسه. وإذا شاهد فعلتهم أحد رجال الدين المتعلمين أشاح بوجهه ناقما على الزمن، مستعيذا بالله من البدع والشرك والجهالة، أما أغلبية الشعب فيبتسم لسذاجة القرويين ورائحة اللبن والطين والحلبة تفوح من ثيابهم وتفهم ما فى قلوبهم من حرارة الشوق والتجميل، لا يجدون وسيلة للتعبير عن عواطفهم إلا ما يفعلون، والأعمال بالنيات»[٤٢].

وأسرة الراوى – كشأن أسر عديدة في مصر – تقرن حياتها بأم هاشم حيث « عاشت الأسرة فى ركاب «الست» وفى حماها، أعياد الست أعيادنا، مواسمها مواسمنا ومؤذن المسجد ساعتنا»[٤٣]. بل إن النجاح والتوفيق فى شتى أمور الدنيا وفى مختلف مناحى الحياة مقرون برضى أهل البيت وكراماتهم. حيث يرجح الراوى نجاح تجارة جده إلى كرامات أم هاشم «واتسع المتجر وبورك لجدى فيه وهذا من كرامات أم هاشم» [٤٤].

ونجد في وصف يحيى حقى للشخصية القروية وتركيزه على سمة التدين وسخريته من الخضوع للغيبيات أصداء لما تردد في دراسات الشخصية المصرية

خصوصًا ما اختص منها بدراسة الحياة العامة فى القرية وسمات سكانها حيث أبرزت – هذه الدراسات – السمات المميزة للقرويين ومنها الاهتمام الكبير بالنواحى القدسية والطقوسية والتدين الشديد الذى يتجلي بوضوح فى مفاهيم الحلال والحرام، والطهارة والنجاسة، والربط الواضح بين التقصير فى أداء الواجبات الدينية والإصابة بالمرض أو الفشل فى الحياة، وبالعكس اقترن النجاح والصحة بالتبرك بالأولياء واكتساب رضاهم، إلى جانب التأكيد على المكانة العالية التى يحتلها رجال الدين فى المجتمع(٤٥).

كما تعد سمة التفكير الخرافى والإيمان بالغيبيات من السمات المميزة للشخصية المصرية خصوصًا الطبقات الشعبية منها، ولقد اهتم الباحثون منذ الخمسينيات بدراسة سمة التفكير الخرافي لدى المصريين(٤٦). وقد أكدت أغلب الدراسات – علي الارتباط بين الديانة الرسمية والديانة الشعبية الذى يظهر بشكل جلى فى الخلط بين عبادة الإلة. كتعبير عن الإيمان الخالص بالله – وتقديسى الأولياء للدلالة على أنماط التدين الشعبى(٤٧). والتداخل بين المفاهيم الدينية الخالصة والمفاهيم الشعبية المتصلة بالسحر والغيبيات(٤٨).

وتتراءى فى هذه اللوحة الافتتاحية عدة نقاط هامة تجد صداها علي امتداد الرواية، وتعبر عن سمات الاختلاف الواضح بين الشرق والغرب، والتى تمثل القضية المحورية التى تدور حولها الرواية لعل أهمها:

– الإيمان بالغيبيات والقيم الروحية وترسخها في ذهن وإدارك ونفسية أفراد المجتمع خصوصًا الطبقات الشعبية والأشخاص المتحدرين من أصول ريفية، حيث تتسامى قيمة هذه الغيبيات علي ما عداها بما فى ذلك العلم.

– إن ما يقود سلوك القطاع الأكبر من الطبقات الشعبية هو ارتباطها بالعادات والتقاليد وانسحاب قيمة العقل والتفكير من نمط الحياة اليومية لدى هده القطاعات.

- لعبت البيئة المحيطة بالرواية دورا هاما فى توجيه أفكار المؤلف حيث مثلث "أم هاشم" بؤرة الاهتمام لدى أشخاص الرواية، وهى وإن كانت تعبر فى نظر المبدع - عن فكرة التمسك بالقديم بما يحتويه من سلبيات وإيجابيات، فإنها فى الوقت ذاته أدت إلى إعادة صياغة واقعه الذى اختلط باتجاهات غربية، بحيث كانت البديل لكل المشاكل العالقة لتجسيد الفجوة بينه وبين الآخرين.

أولاً) إشكالية الهوية والعلاقة بين الأنا والآخر - رؤية نظرية

النسق الثقافى للقيم وتشكيل الهوية والانتماء:

عادة ما تتشكل هوية الإنسان من خلال ما يتعرض له من خبرات وتجارب وآليات تنشئة وتثقيف. حيث تلعب الخبرات الحياتية المختلفة دورًا هامًا فى تأصيل الهوية الذاتية للفرد. كما أن الخبرة التاريخية ونسق القيم - خصوصًا القيم الدينية - يمثلان أحد أهم العوامل المنظمة للعلاقة بين الفرد ومجتمعه، وبين الفرد وانتمائه وشعوره بكيانه وهويته[٤٩]. والهوية - بمعنى ما - هى الذات الحقيقية وتتحدد فى اعتقاد الفرد فى معنى أو أكثر من معانى الحياة[٥٠].

والهوية - أيضا - فى أبسط معانيها تعنى الشعور بالانتماء إلى جماعة. فالإنسان لا يستطيع تحقيق مصالحه وتطلعاته واحتياجاته المختلفة فى غياب الشعور بالانتماء، ودون أن تكون له هوية.

والهوية تمثل الإجابة علي التساؤل حول العلاقة بين الذات والجماعة. والتعبير عن العلاقة بين الفرد والمجتمع الذى ينتمى إليه ويشعر بأنه جزء منه، وهى تفسير للعلاقة علي ثلاثة مستويات:

- **على مستوى الفرد:** كيفية تفسير الفرد للعلاقة بين نفسه ومجتمعه.

- **على مستوى المجموعة:** كيف يرى الفرد موقعه فى الجماعة التى ينتمى إليها بالنسبة للمجتمع ككل.

– **على مستوى المجتمع:** كيف يفسر الفرد العلاقة بين مجتمعه و المجتمعات الأخرى[٥١].

فالإنسان لا يستطيع تحقيق هويته إلا فى وسط اجتماعى يتحقق فيه التفاعل بين الذات وغيرها من الذوات[٥٢]، فالفرد – تاريخيًا – لا يعى نفسه إلا فى إطار حضارة أوفى قلب جماعة[٥٣].

وتمثل العوامل التاريخية أحد العوامل المؤثرة فى تشكيل الهوية. فوجود تاريخ مشترك لأمة ما أو لإقليم محدد يساهم – بشكل مباشر – في تشكيل هوية المجتمع ورؤية المواطن لهويته. كما أن قراءة التاريخ تتأثر برؤية المجتمع لهويته[٥٤]. والثقافة هى نتائج للتاريخ، لذا فالسمات الثقافية لمجتمع ما يمكن دراستها باعتبارها ظواهر تاريخية. كما أن تكوين أى دولة هو عملية تاريخية تنتج آثارًا ثقافية واجتماعية وسياسية هامة لها أثرها البالغ فى تشكيل الوعى المجتمعى داخل هذه الدولة[٥٥].

وإلى جانب التاريخ تعد العوامل اللغوية أحد أهم العوامل التى تساهم فى تشكيل الهوية وتتأثر بها فى آن واحد، فاللغة وسيلة اتصال فعالة ومسيطرة على مستوى الأمة مما يمكنها من خلق ثقافة متجانسة، ومن الحفاظ على مؤسسات الثقافة القومية. والفرد يكتسب الفكر والمعرفة عن طريق اللغة التى يستخدمها. كما أن القيم التى تشكل الفكر والسلوك، والتى تعبر عن تجربة فى الحياة تتحدد بناء علي معناها فى اللغة التى تستخدمها. فالعالم بالنسبة للفرد هو انعكاس لغة القيم. ومن جانب آخر تؤثر الهوية – بشكل جلى – فى اللغة اليومية المستخدمة بما تحمله هذه اللغة من مخزون ثقافى.

أما التراث فإن النظر إليه كمصدر للاحتفاظ بالهوية ليس إلا حلا شكليًا لمسألة الذاتية. فالحفاظ علي الهوية هو أكثر من استرجاع الماضى، فهو – وإن اضطر إلى الاتكاء علي التراث، فإنه لا يتحقق إلا بتأكيد الفعالية الذاتية وقيمة الأنا الجمعية. وهذا الأمر لا يتوفر إلا بقدر نجاح الذات فى أن تكون مشاركًا إيجابيًا فى الحضارة القائمة، مبدعة فيها.

وتولد أزمة الهوية حالة من فقدان الثقة بالذات والعجز عـن إنتـاج القـيم والمعانى والأفكار والأنماط السلوكية التى تحتاج إليهـا مجتمعاتهـا. كمـا تـدفع المجتمعات إلى الاعتماد – بنيويا وأساسيا – فى إنتاج ثقافتها علي ثقافـة أخـرى تمارس تجاهها سيطرة ما فيما تعارف على تسميته التبعية الثقافية، والتـى تتولـد عنها مظاهر عدة أهمها إحلال قيم وعادات وأنماط سلوكية مغـايرة محـل القـيم والسلوكيات السائدة فى هذه المجتمعات(٥٦).

وفى قنديل أم هاشم نجد أن أزمة إسماعيل هى فى الأساس أزمـة هويـة. ففقدان الثقة بالذات وبالأهل وبالوطن قادت إلى مشاعر الاغتراب التى أفقدته معنى الوجود والانتماء.

وتعرضت هويته الفردية والاجتماعية لأزمة حادة، ووقع في تنـاقض بـين الولاء لهويته الأصلية والانتماء لهويته المكتسبة، وموقف إسماعيل فـى صـراعه وتمزقه يجسد موقف العربى وحيرته بين الانتماء إلى تراثه والانبهـار بحـضارة الغرب. هذه الحيرة التى وضعت العربى في مأزق « فإما الحفاظ علي الذات مـع التخلي عن الحضارة والتاريخية والفعالية، أو الانخراط في الحضارة والدخول فـي العالمية والتاريخ مع التخلى عن الذات. هذا الإخراج المأسـاوى يشق في الواقـع وعى العربى ويهزه في أعمق أعماقه ويرمية فى تعاسة وجودتـه لا مثيـل لهـا. والشقاء الذى يخلقه هذا الإحراج في وعى كل عربى أكثر تدميرا لروح المبـادرة والإبداع، وأكثر تمزيقًا للحمة الاجتماعية من كل مـا تـشهده الـساحة الفكريـة والسياسية من صراعات ومعارك بين التيـارات المنظمة وغيـر المنظمـة التـى تمسك بطرفى هذا الـــنقاش.. وتعمل علي إعادة إنتـاج هـذا الـوعى الممـزق وتعميق الشعور بالانفصام والقطيعة فيه»(٥٧).

ولم ينجح إسماعيل في الخروج من أزمته وحسم الصراع المستعر داخله إلا عندما استعاد الشعور بالانتماء إلي الجماعة، وعندما استعاد الثقة بالذات والإحساس بالهوية. وعندما التحم بالجموع وخرج يقول في نفسه للميدان وأهله: «تعالوا جميعًا إلىَّ؛ فيكم من أذانى، ومن كذب علىَّ، ومن غشنى، ولكنى رغم هذا لا يـزال فـى

قلبى مكان لقذارتكم وجهلكم وانحطاطكم، فأنتم منى وأنا منكم، أنا ابن هذا الحـــى، أنا ابن هذا الميدان. لقد جاء عليكم الزمان، وكلما جار واستند، كان إعزازى لكـــم أقوى وأشد»(٥٨).

كما يعيد حقى التأكيد على أهمية اللغة – خصوصًا مفردات العامية – فـــى إحياء الهوية وترسيخها. فمع بوادر الاهتداء إلى الحل، ومع بداية استعادة الـــشعور بالانتماء كان أهم ما استعاده إسماعيل هو نداءات الباعة. وعادت أذنه تألف الألفاظ والمفردات الشائعة خصوصًا فى صيغتها العامية والشعبية.

أزمة الهوية والصورة السلبية للثقافة القومية:

في هذا الطور من أطوار صراعه الداخلى وفى ظل أزمة الاغتراب والهوية التى تعرض لها إسماعيل يمكن أن نستشف في موقفه من الأنـــا والآخر، أى مـــن نظرته لواقعه وللغرب صدى لمواقف التيار الذى ينطلـــق مـــن الإيمـــان بعالميـــة الحضارة وخطية التاريخ ويرى أن تأخر العرب كامن في تمسكهم بثقافتهم وبـــالقيم النابعة منها(٥٩).

فقد أرجع إسماعيل – فى تأمله لواقعه كشأن أنصار هذا التيـــار – إخفـــاق شعبه وانحطاط شأنه إلي عوامل ذاتية متعلقة ببنيـــة المجتمـــع وبالثقافـــة الـــسائدة ونقائصها وأوجه قصورها وعجزها عن تحقيق الفقرات العلمية والتكنولوجية التـــى حققتها الأمم الغربية وقادتها إلى الحضارة الحديثة. ففى مصر « جمود يقتـــل كـــل تقدم وعدم لا معنى فيه للـــــزمن، وخيالات المخدر وأحلام النــــــائم والـــشمس طالعة»(٦٠).

فأسباب تأخر العرب – فى الماضى والحاضر – تبعًا لهذا التيار تتمثل فـــى القيم السائدة عندهم سواء ما تعلق منها بالقيم النظرية والفلسفية المتسمة بالتـــدين أو بالقيم السياسية المشجعة على الاستبداد أو بالقيم الاقتصادية التجارية المنافية للروح الصناعية والتكنولوجية، وهو ذاته ما ينتقـــده إســـماعيل ممـــثلاً مقاومـــة البنـــى الاجتماعية والثقافية التقليدية من دين وأعراف سائدة وطرائق تفكير(٦١).

وقد قاده اغترابه إلى الشعور بأن « هذه الجموع أشلاء ميتة تطبق على صدره وتكتم أنفاسه، وتبهظ أعصابه. يصطدم به المارة كأنهم عمى يتخبطون(٦٢).

وقد أرجع ذلك إلى سيادة القيم المتعارف عليها فى الشرق والتى نظر إليها نظرة سلبية، واتخذت لديه مسميات أخرى جردتها من إيجابياتها.

فـ «هذا الرضا عجز، وهده الطيبة بلاهة، وهذا الصبر جبن، وهذا المرح انحلال» (٦٣).

هذا إلى جانب رواسب الممارسات الاقتصادية والسياسية التى عاناها المصريون الذين "عاشوا فى الذل قرونا طويلة فتذاوقوه واستعذبوه" (٦٤).

هذه الصورة السلبية للذات نتاج طبيعى لأزمة الهوية والاغتراب التى عاناها البطل بعد عودته لوطنه. فالانغلاق الثقافى وانحصار تفكير المرء فى ذاته فى إطار أزمة الهوية يظهر خطر الوقوع ضحية الثقافة الأقوى في شكل الإنكار وعدم الاعتراف. وهو يعد رد فعل طبيعيًا للجانب الأضعف تجاه الأشياء والأمور التى يكرهها أو يخشاها.

إشكالية الهوية والصراع بين الأصالة والمعاصرة:

فى إطار صراع الأصالة والمعاصرة وقضية الثقافة والحضارة وما تثيره من نقاشات حول إشكالية النهضة والهوية وعلاقة الأنا بالآخر تتكون لدى الشرقى صورته الخاصة عن ذاته وعن الآخر أى عن العالم الذى أصبح الغرب محوره ومركزه، بل إن صورته عن ذاته تتكون عبر صورته عن الغرب ومن خلالها.

ويتراءى هنا التناقض الذى وجد أصداءه فى نظرة إسماعيل للذات والآخر للشرق والغرب فالعربى يرى نفسه صغيرًا وهامشيا ولاعقلانيًا ولا معنى لوجوده من جهة، وعظيمًا وفذا ووريث حضارات وأمجاد لا تبلى من جهة أخرى.

ويرى الغرب – فى الوقت ذاته – حظرا جاثما مدمرا، ومقرا لكل الحسنات والقيم والفضائل والإبداعات معًا. "فهو المستعمر، والمسيطر، والمهيمن، والمتجبر

الذى لا يفكر ولا يعمل إلا للإطباق على الشعوب الضعيفة ونهبها وتدميرها. ولكنه يشكل فى الوقت ذاته. المورد الأول للعلم والتقنية والحضارة، ومركز التسلية والسياحة والمتعة وموطن التقدم والمثل الإنسانية والقيم الفنية والجمالية. فكيف ندركه ونستوعبه؟ كيف نحققه فى الذهن ونصوغ صورة مقبولة ومعقولة أى منسجمة وصحيحة عنه؟ هل هو الشر أم الخير؟ هل نقبله أم نرفضه؟ أو نقبله ونرفضه معًا كنموذج وكمثال يحتذى؟"(٦٥).

وقد جسد إسماعيل – فى نظرته للذات والآخر – هذه الإشكالية، فهو تارة يصب جام سخطه وتمرده على أبناء وطنه ويرى أن هؤلاء المصريين جنس سمج ثرثار أقرع أمرد، عار، حاف، بوله دم، وبرازه ديدان(٦٦).

ولكنه فى المقابل، وفى لحظات أخرى يراه – وإن جار عليه الزمن – سليل حضارة عريقة، ولا ينكر عليه عظمة مجده الذى هو جدير به وباستعادته.

«هذا الشعب شاخ فارتد إلى طفولته. لو وجد من يقوده لقفز إلي الرجولة من جديد في خطوة واحدة. فالطريق عنده معهود والمجد قديم والذكريات باقية»(٦٧).

أما بالنسبة إلى الآخر / الغرب فيتجلى التناقض فى الرؤية والذى جعل إسماعيل يرى الغرب بوجوه متباينة وبصور متضادة تحمل مزيجا من السمات الإيجابية والسلبية.

وتتراءى الأبعاد الإيجابية فى جمال الطبيعة ممثلة فى "إنجلترا بريقها الجميل وعظمة الحضارة فمن يستطيع أن ينكر حضارة أوروبا وتقدمها"(٦٨). سواء تمثل ذلك فيما يوجد من «أبنية ضخمة جميلة وفن راق» (٦٩)، وكذلك فى مسلك أهلها وقيمهم، فـ «هناك وجوه صامتة ونظرة ثابتة تسير تحت المطر والثلوج وتقاوم الأعاصير»(٧٠).

وفى المقابل يؤكد على السمات السلبية، ففى مواجهة جمال المعانى هناك أناس وحيدون فرادى، وقتال بالأظافر والأنياب، وطعن من الخلف واستغلال بكل

الوسائل. مكان الشفقة والمحبة عندهم بعد العمل وانتهاء النهار يروحون بها عن أنفسهم كما يروحون عنها بالسينما والتياترو(٧١).

والحكم المسبق الذى يجعل المرء يرى بشكل خاص الجوانب السلبية لدى أشخاص يصنفهم ضمن فئة الـ « هم ». ويرى الجوانب الإيجابية لدى أشخاص يصفهم ضمن فئة الـ « نحن » هو حكم له أسباب ودوافع مختلفة. فقد يكون دافعه إنشاء نظام خلقى بسيط فى عالم معقد، وقد يكون هدفه تقوية الحاجة إلى الإحساس بالتفوق على الآخرين، كما يمكن أن يخدم تقوية روابط الالتحام والترابط داخل المجموعة نفسها(٧٢).

ويجسد إسماعيل فى صراعه وأزمته صراع وأزمة الواقع العربى. فالوعى العربى لم يستطع قبول الواقع كما هو ولا رفضه كما هو. وكذلك عجز عن تحويله حتى يتمكن من قبول ما شاء منه أو رفض ما شاء. وبقى العالم كما هو منذ أكثر من قرن رمزا للسيطرة الغربية « وبقيت هذه السيطرة ساحرة ومرعبة، قاتلة ومخلصة، حامية وفاتحة، وبقى العربى خائفًا ومسحورًا معًا. كما أخفق فى إيجاد الموازنة المطلوبة بين طموحاته وواقعه الفعلى حتى يحدد مكانة معقولة له فى العالم ويتصالح مع التاريخ، لم ينجح أيضًا فى تحديد دائرة التعامل والتبادل الممكنة والثابتة مع الغرب حتى يتصالح مع نفسه. متمردًا على هيمنة الغرب فى التاريخ، أصبح العربى متمردًا على التاريخ فى الغرب والعالم. وهكذا بين الخضوع الكامل والاجتماع الشامل، ما زال يعيش بين تجريح الذات وتعظيمها وإنكار الآخر وتقديسه، فلا قدرة له على رفضه ولا رغبة له فى تمثله»(٧٣).

تشكيل الهوية – رؤية الذات من خلال الآخر:

إذا كانت الهوية – كما سبقت الإشارة – هى التعبير عن الذات الحقيقية للفرد، وهى التى تحدد إحساس الفرد بانتمائه ووجوده، وتحدد صورته الحقيقية عن ذاته، فإن صورة الآخر تمثل – أيضًا أحد محكات تعريف الذات. فصورتنا عن

ذاتنا لا تتكون بمعزل عن صورة الآخر لدينا، بل تتم فى إطارها. كما أن صورة الآخر تعكس – بمعنى ما – صورة الذات.

وتعد صورة الذات إحدى الخصائص الثابتة نسبيًا / للثقافة السياسية، حيث من العسير تغييرها. وتتم صناعة الذات الثقافية عبر عملية التنشئة الاجتماعية الثقافية كعملية تراكمية تفاعلية مستمرة من التأثير والتأثر(٧٤).

ولا تدرك الذات ذاتها بطريقة ذاتية تلقائية، وإنما يتم الإدراك عبر «الغير» من خلال التفاعل الرمزى مع الآخر، وعبر سلسلة من الأفعال وردود الأفعال، وبالأحكام والقطرة التقييمية للسمات والسلوكيات، وبرسائل رمزية متبادلة.

كذلك فإن الوعى الوجودى بالذات وبنائها وتطويرها لا يتم إلا من خلال «الآخر» بإدراكه والوعى به وتفسير دوره، وكذلك من خلال الصراع المستمر معه، سواء كان هذا الآخر حقيقة أو خيالا، بعيدًا خارجيًا أو قريبًا داخليا(٧٥).

ومن خلال عمليات الإدراك والبناء والوعى تصنع الذوات الثقافية – من نفسها – مراكز محورية. كما تبحث لنفسها – من خلال هذه العمليات – عن آخر، عن أطراف وهوامش توظفها لأغراضها الذاتية بما يكفل لها الحفاظ على مركزيتها وتوازنها واستمرارها.

ويظهر الارتباط بين الذات والآخر فى وجود مفاهيم معينة تعكس هذا التأثير التفاعلى والمتبادل مثل مفهوم « الذات – المرآة ».

والذى يشير إلى تخيلنا لما نبدو عليه فى نظر الآخرين، وتخيلنا لحكم الآخرين علينا. وهذه التخيلات يتولد عنها أحساسيس وردود فعل داخلية توجه سلوكياتنا وتحد أفعالنا فى المواقف المختلفة(٧٦).

والنظرة إلى الذات تظل محكومة بالبحث عن «الضد»، ولا تتبلور الهوية الوطنية من خلال عناصرها الذاتية، وإنما من خلال اكتشاف خصم وتحديده ومحاولة تمييز نفسها منه(٧٧).

وقد أكد العديد من الدراسات التى تناولت صورة الذات والآخر - خصوصًا فى إطار علاقة الشرق بالغرب - على أن الآخر هو الذى يكشف لنا عن أنفسنا، ففى ما نتناول عبر هذه الرابطة أو نرفض من أشياء لا ندرك واقع الآخر بقدر ما ندرك واقعنا نحن(٧٨).

ويرى فريق من الباحثين أنه إذا كانت الدوافع المعلنة للرحلة العربية إلى أوروبا فى القرن التاسع عشر هى - إجمالاً - الوقوف على مظاهر التقدم وعلى بعض أسراره للاقتداء بهدف النهوض بمجتمعاتهم، فإن الرحالة العربى - بدءًا بالطهطاوى فى تخليص الإبريز فى تلخيص باريز « إلى محمد بلخوجة التونسى فى "سلوك الإبريز فى مسالك باريز" (١٩٠٠) - حمل معه من المواقف والرؤى والقيم ما وجه اكتشافاته وحدد مسارها. وكانت هذه الأفكار والمواقف المسبقة حاضرة إلى حد أن «الاكتشاف غالبًا ما تبين فيه البحث عن الذات أكثر مما تبين فيه البحث عن الآخر»(٧٩).

والبحث عن الذات أو تأكيدها عبر بناء صور الآخر ليس أمرًا خاصًا بثقافة دون أخرى. وقد أكد العديد من الدراسات على أن اكتشاف الآخر لم يكن اكتشافا للمجهول، وإنما كان توكيدًا لصورة مسبقة عن ذلك الآخر تكونت فى ذهن وخيال الباحث عن الآخر، وكان السفر إلى الآخر ضرورة لتأكيد ما كان ماثلاً في الأذهان من خلال معاينة الواقع(٨٠).

ونجد فى رواية "قنديل أم هاشم" أصداء عديدة لفكرة اكتشاف الذات من خلال الآخر. لقد كان إسماعيل فى حاجة إلى رحلته إلى الغرب، أى ليرى الشرق ذاته عن قرب وبوضوح، ليراه بإيجابياته وسلبياته - فعندما كان جزءًا من الواقع لم ير هذا الواقع برؤية موضوعية وعلى حقيقته ولكن عندما ابتعد عنه رآه بعين أخرى.

السياق التاريخى والسياسى لتشكل صورة الآخر:

إن أبسط تعريف للآخر هو اعتباره مختلفًا بشكل أساسى عن « نحن »، وقد تباين المفكرون السياسيون فى توصيفهم للآخر، فأرسطو اعتبر الآخر المستبعد هو الغريب الذى لم يتمكن من استخدام وفهم اللغة المشتركة (اليونانية)، ومن ثم أصبح البربرى هدفًا للمطاردة، أى أصبح عبدًا، فى حين مال ميشيل فوكو إلى إدراك الآخر باعتبار أنه شخص غير طبيعى ومجنون ومعوق، وذهب جيمس آهو إلى « أن دنيا الحياة تمارس كالتحام أشياء ذات خصائص محددة، وهنالك بين هذه الأشياء وقبل كل شىء « أنا » وما هو « ليس أنا » ويتكون الأخير من أشياء طبيعية وأشخاص يدعون « أنت ». أضف إلى ذلك أن هنالك تمييزًا بين أنت حميمة (تنادى بالاسم الأول) وآخرين بعيدين (ينادون باللقب أو بالاسم الكامل).

وفى النهاية فإن أنا وأنت الحميمة يشكلان « نحن » بينما يتشكل «هم» من حاصل أنت الغريب[٨١].

ويتضح مما سبق أن «الآخر» هو تعبير عام يغطى الحالات التى يعترف فيها بالاختلافات اللغوية والثقافية الأخرى، والتى تشكل الأساس لهوية «نحن» وتقسيم الآخرين إلى أولئك الذين ينتمون إلى الـ « نحن » وأولئك الذين ينتمون إلى الـ «هم» قد يكون قديمًا قدم الإنسانية وقدم الحياة الاجتماعية المنظمة، وخلال أغلب فترات التاريخ، كانت الحدود بين «نحن» و«هم» موازية – فى أغلب الأحيان – للتقسيم بين من نعرفهم ومن لا نعرفهم سواء أكان ذلك عن طريق الاتصال المباشر أو عن طريق الشهرة والرموز المشتركة وعلى امتداد تاريخ الإنسانية تمثل التغيير فى هذا التقسيم فى حدود الـ «نحن» أو حدود الدوائر المختلفة التى تحتوى الـ «نحن» وكذلك فى الكيفية التى تكون بها متوجسين أو عدائيين إزاء أولئك الذين نعتبرهم الـ «هم»[٨٢].

وينبغى التمييز بين «الآخر» و «العدو» فبينما ينطبق «الآخر» على عدد من الحالات التى تتعلق فيها «الآخرية» بسيرورة بناء الهوية، فإن مفهوم «العدو» يطرح شيئًا أكثر من ذلك، ويصبح – من ثم – حالة خاصة من «الآخر»، وبينما

تنبئ «صورة العدو» بما يبدو عليه خصمنا ومناوئنا أو عدونا العسكرى، عبر إدراك ذاتى، أو دعاية حرب، أو بينما «الآخر» يعرف هويتنا ببساطة باستبعاد «الآخر» فإن مفهوم «العدو» يطرح أسباب الصراع بين «العدو» و«الصديق». إنه ينبئ من هو «العدو» وما هي طبيعته الأساسية وهو يفسر كذلك لماذا يبدو الأمر هكذا(٨٣).

ويفترض مفهوم الآخر اختلافًا أو تمايزًا فى واحد أو أكثر من الأبعاد التالية:

أ- السمات والخصائص: المادية وغير المادية، الطبيعية والمكتسبة.

ب - المقدرات: يمكن اعتبارها من السمات.

جـ - النسق القيمى.

د - المصالح والأهداف وأولوياتها: وهى مرتبطة بالنسق القيمى.

هـ - الأدوات والآليات المتبعة أو المستخدمة، وهى دالة فيما سبق، لكنها قد لا تكون منسقة فى حالة «الصورة عن الآخر» بسبب عدم دقة هذه الصورة(٨٤). والآخر تعتريه مفارقتان، تكمن إحداهما فى نسبية ماهيته المتعارضة مع زعمه الكونى، والأخرى تقوم على أنه بمجرد الوعى بكينونة الآخر ترسو قلة إلمام به، وهنا تجدر الإشارة إلى معطيين بديهيين: الأول أنه لا يوجد آخر دون الوعى بوجوده. والثانى أنه لا توجد علاقة بالآخر إلا على قاعدة غالب ومغلوب(٨٥).

وللآخر حضور دائم عند الذات على امتداد مراحل الحياة المختلفة، وكما يتأكد فى الدراسات النفسية والاجتماعية فإن حضور الآخر ليس شيئًا عارضًا، إلا أن الآخر فى الوقت نفسه ليس شيئًا ثابتًا باستمرار، بل تتغير خصائصه بتغير الظروف والمواقع، فهناك وجوه متعددة للآخر، فقد يكون فردًا أو جماعة، وقد يكون - فى بعض الأحيان - معروفًا للذات وقريبًا منها فى حين يكون - فى أحيان أخرى - بعيدًا عنها مكانيًا أو زمانيًا، ويعد «الآخر» المتمثل فى الصور القومية واحدًا من هذه الأشكال المتنوعة(٨٦).

أما صورة الآخر فهى مركب من السمات الاجتماعية والنفسية والفكرية والسلوكية التى ينسبها فرد أو جماعة ما إلى الآخرين.

والصورة غير الواقع، حتى وإن كان الصراع حولها من رهانات الواقع، لذا فإن مبررات الموقف من الآخر قد لا تجد مصدرها فى الوعى بواقعه بقدر ما تجده فى العلاقة بصورته(٨٧).

وتتأكد الصلة بين صورة الآخر وبين الذات التى تبنى هذه الصورة، فصورة الآخر تحيل إلى واقع من يبنيها وتعبر عنه أكثر مما تحيل إلى واقع من بنيت صورته(٨٨)، و صحيح أن الغرب اخترع شرقه، ولكنه صحيح كذلك أن الشرق اخترع غربه كل من موقعه، وكل بطريقته وآلياته(٨٩).

ولكن تجدر الإشارة إلى أنه مع التسليم بأن تشكيل صورة الآخر فى أبعادها الذاتية والموضوعية وفى أشكالها ومضامينها تمر عبر الذات المكونة لهذه الصورة بسماتها وتوجهاتها الأيديولوجية والسياسية وبخبراتها المباشرة التاريخية والمعاصرة، فإنه حقيقى أيضًا أن الآخر من خلال اختياراته وأفعاله و ردود أفعاله يسهم فى تأسيس بعض مرتكزات هذه الصورة لدى الآخر(٩٠)، ومن جانب آخر تتأكد الصلة بين صورة الآخر وسياقها التاريخى. فهذه الصورة وهى متغيرة – هى قبل كل شىء تعبير عن أوضاع المجتمع الذى تبنيها فيه ثقافته(٩١).

ويعد البحث فى صورة الآخر جزءا لا يتجزأ من البحث فى العلاقات بين الجماعات الإنسانية. فهذه الصورة تشكل نتيجة للاختلاف بين الجماعات فى سمات ومميزات معينة، والأهمية التى توليها كل جماعة لهذا الاختلاف. وتتعلق هذه الأهمية – إلى حد كبير – بالقيم الأساسية لكل جماعة، وكذلك بنوع العلاقات وظروف اللقاء والتفاعل بين الجماعات المختلفة. إن انتماء الفرد إلى جماعة محددة – وهو شرط أساسى لوجوده – يعنى ضمنا وجود جماعات أخرى. وتؤكد هذه الحقيقة أهمية الحدود بين الجماعات خصوصًا تلك التى تتشكل على الأسس نفسها. فالفرد يُعَرف نفسه على نحو يضعه داخل حدود جماعة معينة، وهو بذلك يكون قد أعلن من " لا يكون "، أى إلى أية جماعة لا ينتمى(٩٢).

الصورة النمطية وتأثيرها على تشكل صورة الآخر:

الأفكار القومية النمطية national stereotypes "هى السمات الشائعة الثابتة التى تسرى على شعب ما من جانب شعب آخر، والتى تأخذ شكل العقيدة العامة الجماعية، والتى تصاغ على غير أساس علمى أو موضوعى، تأثرًا بأفكار متعصبة تتسم بالتبسيط فى تصورها للآخر"[٩٣]. ومصطلح الأفكار النمطية أو القوالب النمطية[٩٤] استعاره والتر ليبمان[٩٥] من عالم الطباعة - حيث يشير إلى القالب الذى تصب على نسقه حروف الطباعة - ليستخدمه فى مجال الاتجاهات والأفكار فى حالة اتسام العمليات الذهنية التى تشكل مادة الخبرة فى نماذج ثابتة بطابع جامد متصلب. وقد عرف ليبمان الصورة النمطية بأنها الصورة الذهنية المشتركة التى تحملها مجموعة من الأفراد والتى تتكون غالبًا من رأى مبسط أو ناقص أو مشوه، أو قد تتمثل فى موقف عاطفى تجاه شخص أو قضية أو حدث ما"[٩٦].

ويرى ليبمان أن تفكيرنا من خلال القوالب الجامدة يجعلنا لا نرى الأشياء أولا ثم نعرفها، وإنما على العكس نعرف الأشياء ثم نراها بعد ذلك[٩٧]. والأفكار أو الصور النمطية - فى العلوم الاجتماعية - هى صورة ذهنية أو فكرة مبسطة ومعممة على كل أفراد جماعة ما، وهى تتجاهل الفروق الفردية بينهم. وقد تبالغ هذه الصورة النمطية فى بعض الصفات الواقعية المستحبة أو غير المستحبة، ولكنها تشمل صفات أخرى كاذبة كلية رغم أنها تبدو صادقة ظاهريا بسبب ارتباطها بميول واقعية[٩٨].

وتتأثر الصور النمطية التى يحملها الشخص بالثقافة وخصوصًا بوسائل الاتصال والمؤلفات الأدبية السائدة فى مجتمعه. وتتميز الصور النمطية بالثبات النسبى فى الأوضاع العادية. فهذه الصور تغرس فى الثقافة، وتتغير ببطء، وتنتقل بنفس الطريقة التى تنتقل بها المعتقدات الثقافية الأخرى[٩٩].

ومفهوم الفكرة النمطية stereotype يستخدم بكثرة فى تحليل العلاقات بين الجماعات السلالية المختلفة، وذلك رغم عدم وجود اتفاق كامل بين الباحثين حول

دلالته السيكولوجية، وحول علاقة بمتغيرات أخرى مثل التعصب وعادة ما ينظـر إلى تشكل الأفكار النمطية باعتبارها عملية إدراكية مما يطرح تساؤلاً حـول مدى قرب أو بعد الفكرة النمطية عن الواقع.

وقد أثبتت دراسات عديدة أن الفكره النمطيـة لا تتطـابق مـع الشخـصية المنوالية للجماعة التى صيغت عنها. مما يعنى أن العامل المؤثر والمهـيمن علـى الاتجاه السائد فى الفكرة النمطية هى عوامل وقوى اجتماعية نفسية تحدث فعلها فى مجال الحياة الاجتماعية لمن يعتنقونها(١٠٠).

وتشير دراسات علمية عدة إلى انتشار ظاهرة الأحكام المسبقة عن الآخر فى تصور الذات رغم عدم وجود علاقات معرفية بهم. فعدم المعرفة قوى هذه القوالب والأحكام التى عجز البحث العلمى – فى أحيان كثيرة – عن تعديلها.

فقد أكدت بحوث علم النفس الاجتماعى على أن قلـة التفاعـل والاتـصال الاجتماعى بين أعضاء حضارات أو قوميات مختلفة يؤدى إلى تكوين أفكار قومية نمطية Stero national types تتضمن اتجاهات عدائية.

فى حين أن كثرة الاتصال – على العكس من ذلك – تسهم فى تصحيح كثير من الانطباعات المشوهة الكامنة فى الأفكار والصور النمطية(١٠١).

ونجدنا فى قنديل أم هاشم إزاء ما هو أقرب إلى الصورة النمطية. فـ "بلاد برَّة كلمة لها رنين وسحر تتسلل كروح مبهمة لا يطمئن إليها، إلى المنزل الذى لا تنقطع فيه تلاوه القرآن وحيث الشرع هو الحق والعلم جميعا"(١٠٢).

وإلى جانب هذا الخوف الذى يمثل قاسما مشتركا بين أفراد الأسرة تباينـت أسباب ومظاهر هذا التوجس حسب خصائص الوجود الاجتماعى النـوعى للفـرد وحسب مصدر القلق الحقيقى من الآخر.

فالأب عقد نيته – رغما عنه – على أن يدفع بابنه إلى السفر ليس حبا فـى الآخر، وإنما رغبة فى التزود بسلاحه فـ بلاد برَّة ينطق بها الأب كأنهـا إحـسان من كافر لا مفر من قبوله لا عن ذلة، بل للتذود بنفس السلاح(١٠٣)، فى نفس الوقت

نجد الأب حريصا على أن يدع ابنه للتحصن بالدين والتزود بقيم الشرق كمصدر لسلوكه.

أما الأم فما يعتصر قلبها هو ذلك الخوف الشديد من الآخر، ذلك المجهول الذى يتراءى لها فى حدود وعيها – فى صورة سلبية لبلاد بعيدة وغريبة تعانى قسوة المناخ ويقطنها شر قوم. " منذ الآن تركبها رعدة المحيط وتأخذها رجفة البرد. تتصور بلاد برة فى نهاية سلم عال ينتهى إلى أرض تغطيها الثلوج، يسكنها أقوام لهم حيل الجن وألاعيبهم[١٠٤].

أما فاطمة النبوية فأشد ما يؤرقها المرأة الأوروبية التى تخشى من منافستها على إسماعيل الذى تعتبره محور حياتها " فقلبها واجف أن تسمع أن نساء أوروبا يسرن شبه عاريات وكلهن بارعات فى الفتنة والإغراء. فإذا سافر إسماعيل فلا تدرى كيف يعود إن عاد"[١٠٥].

قنديل أم هاشم – رؤية لأزمة العلاقة بين الذات والآخر:

تعد رواية قنديل أم هاشم من أبرز الأعمال الرائدة التى تناولت علاقة الشرق بالغرب، وجسدت أزمة جيل أتيح له الانفتاح على ثقافة الآخر وعالمه، فمضى إلى أوروبا ينهل من مصادر العلم والحضارة، فوجد عالما مغايرا قلبا وقالبا ومجتمعا مختلفا قيما وروحا، وتنازعته مشاعر الولاء والانتماء لواقعه وموطنه والانبهار والاستيعاب فى مجتمع الآخر.

ولما عاد إلى وطنه وجد مجتمعا يعانى التبعية السياسية والاقتصادية، ويعانى التخلف الاجتماعي بمظاهره المختلفة – مما ضاعف من أزمته وصراعه الداخلى. ووجد أبناء هذا الجيل من المثقفين بلادهم فى حالة من الجمود والسبات العميق فشعروا بمسئوليتهم إزاء وطنهم وانتشاله من أزمته رغم يقينهم من صعوبة المهمة وضراوة المعركة التى عليهم خوضها.

فإسماعيل – بطل قنديل أم هاشم – هو نموذج للشاب المصرى التقليدى، هيأت له أسرته – رغم عسرتها – فرصة السفر للغرب طلبا للعلم. فدرس الطب

فى إنجلترا حيث تعلم طب العيون وتعلم معها أمورًا أخرى عديدة شكلت حياته على نحو مغاير. فطرح الاعتقاد فى الدين ليستبدل به الإيمان بالعلم. وتبدلت قيمه ومعتقداته، وأصبح مؤمنا بكل ما فى الغرب من قيم فى مقدمتها العلم، وكافرا بكل ما فى الشرق وبخاصة الروحانيات.

وعندما عاد إلى وطنه – بعد غربة سبعة أعوام – كان يحلم بواقع جديد ويحمل شعلة تجديد وإحياء لحياته وبيئته. إلا أنه سرعان ما ووجه بواقع مر يرزح تحت نير التخلف والجهل والفقر والمرض واصطدم بجو المحافظة والتقاليد والغيبيات بما فيه من رواسب ثقال وعوائق شتى فوجد – بداية – ابنة عمه اليتيمة فاطمة النبوية – التى قرأ فاتحتها مع أبيه قبل أن يسافر – تعالج عينيها المريضتين بزيت قنديل أم هاشم، فيثور ويحطم قنديل المسجد الذى يمثل فى نظره رمزا للشرق القديم بما فيه من تخلف وخرافات وغيبيات. إلا أنه يسقط ويصاب بما يشبه الصرع، وعندما يشفى يأخذ فى علاجها معتمدا على العقاقير الطبية وخلاصة علمه وخبرته، إلا أنه يحاول فرض هذا العلم بالقوة على بيئته وعلى مواطنيه فيفشل وتفقد فاطمة بصرها.

ويعود – بعد صراع داخلى مرير وبعد مراجعة للذات – ليكتشف أنه لا علم بلا إيمان، وأن عليه ألا يهزأ بمعتقدات قومه إذا أراد حقا كسب ثقتهم وإفادتهم بما حصل عليه من علم وخبرة. وهنا يحاول المواءمة بين القديم الموروث وروح التطور الجديد فى تواضع وملاينة وتقدير لخصوصية واقعه واحتراما لثقافته فينجح فى مسعاه. فهو نموذج لهذه الفئة من الشباب والمثقفين الذين ذهبوا إلى الغرب ونهلوا من علمه وثقافته، وكادت نفوسهم تزلزل وتتمزق نتيجة لتباين الواقعين، إلا أنه بفضل الإيمان والانتماء عادت قلوبهم ونفوسهم شرقية صميمة. وإن كانوا قد أفادوا من الغرب علما وثقافة وخبرة.

ويصور حقى – فى قنديل أم هاشم – الحياة التقليدية فى القاهرة فى مطلع القرن العشرين والسنوات التى تتلوه. وقد وفق فى اختيار حى السيدة زينب إطارا

مكانيا لأحداث روايته. وهو ذاته الحى الذى ولد فيه وتفاعل مع بيئته وانعكست آثار هذا التفاعل الفنى انعكاسا واضحا وجليا.

فقد قدم في روايته وصفا دقيقًا وصادقًا لميدان السيدة زينب وللملايين من البسطاء الذين يعج بهم الميدان. ووصف المتسولين وصفا خلابًا وعرفنا بنداءاتهم من خلال ما التقطته أذناه من التعابير المصرية الصميمة التى أصبحت تجرى على لسانه وقلمه.

كما تعمق فى وصف الحى الذى يعد من أكثر الأحياء شعبية وتعلقا بالأولياء، والذى كان ومازال مركزا دينيا يجتذب الناس من القاهرة والأقاليم لزيارة مقام" الست "والتبرك به. والحى ملىء بالأغنياء والفقراء – على حد سواء. والجميع يعيشون جنبا إلى جنب مع عدد غفير من الصناع والتجار من كل صنف. فهذه البقعة منبع ومستودع العادات والتقاليد والأعراف المصرية الصميمة والعريقة التى تعود إلى مئات السنين.

صورة الذات الفردية:

تنتمى رواية " قنديل أم هاشم " لهذا النمط القصصى الذى يعالج أثر النشأة والتنشئة فى شخصية البطل[١٠٦]. فإسماعيل – الشخصية الرئيسية – هو نموذج لهذه الفئة من الشباب الذى وجد نفسه عند مفترق طرق الحضارة حيث نشأ نشأة تقليدية، وتربى على التقاليد الإسلامية ولكونه شابا صغير السن قابلا للتطبع، تعرض لتأثير قوى من جانب الثقافة الغربية عندما أتيحت له فرصة السفر إلى الخارج لدراسة طب العيون.

ويستهل حقى روايته باستعراض تفصيلى لملامح نشأة إسماعيل المبكرة فى القاهرة فى مرحلتى الطفولة والمراهقة، ثم يتعرض بتركيز لتجاربه فى أوروبا وما انتاب شخصيته من تغير جذرى، وأخيرا مسار حياته بعد عودته إلى موطنه.

عوامل التنشئة وصراع الذات والآخر:

فى شخصية إسماعيل – كما رسمها حقى – مفاتيح أساسية تتيح الولوج إلى هذه الشخصية وتفسير أزماتها وصراعاتها الدفينة والظاهرة، والتى تجسد صراع الشرق والغرب. هذه المفاتيح والمقومات الأساسية للشخصية هى الجذور الريفية القروية من جانب، والبيئة الدينية الشعبية التى ولد ونشأ وتربى فيها إسماعيل من جانب آخر ولهذه الجذور الريفية والبيئية الدينية الشعبية يعود الارتباط الشديد للبطل ببيئته التى نشأ فيها، فقد كان دائم التردد على المسجد، دائم التأمل فى الناس حتى ليكاد يعرفهم واحدا واحدا(١٠٧).

ومنذ النشأة الأولى وعلى امتداد مرحلة الطفولة تلعب هذه الأصول الاجتماعية والتنشئة الدينية وأسلوب التربية دورا فى تشكيل شخصية البطل وكان لهذه النشأة « فى حراسة الله ثم أم هاشم »(١٠٨) أثر على سلوكه الملتزم وبحدودية مداركه ومعارفه وطموحاته فـ «حياته لا تخرج عن الحى والميدان، وأقصى نزهته أن يخرج إلى المنيل ليسير بجانب النهر أو يقف على الكوبرى »(١٠٩)، ثم ينتقل حقى إلى مرحلة المراهقة ليصور أحاسيس الشباب وما يجيش فى صدورهم، وما يعانون من كبت عاطفى وجنسى، فإسماعيل نموذج للشباب الذى تعرض عليه ظروف التنشئة الاجتماعية نمطا مغلقا للحياة يفتقر إلى التجربة والخبرة ويعيش أسير القيود التى يفرضها عليه واقعه.

تشكيل النظام الإدراكى وتحديد نواة الهوية الفردية:

نستشف من وصف حقى كيف أثرت تجارب الطفولة وتراكم الصور الحسية والمعنوية على تشكيل النظام الإدراكى لإسماعيل، وبالتالى تحديد هويته الفردية، وانعكاس ذلك كله على مواقفه الفكرية اللاحقة، وعلى أزمة الهوية والاغتراب التى انتابته، فقد تأثر إسماعيل حسب منبته وتربيته – بواقعه وطبعه الحى بطابعه فأصبح فى صحوه ومنامه وغفوته لا يرى سوى صور ومناظر من واقع الحى

ورحية، ولا يسمع سوى أصواته ونداءات باعثة وأضحت قوانين الحـى وأعرافـه وعاداته هى نمط الحياة الذى يألفه ولا يعرف غيره فقد عاش حياة هذا الحى وذلك الميدان الروحية والمادية معا «لا يعرف حياة غير حياة هذا الميـدان، لا يعـرف عالما سوى ذلك الحى»(١١٠) حتى إذا سرح خياله فمـع سـيدنا الحـسين والإمـام الشافعى والإمام الليثى يحيون « يحفون بالسيدة فاطمة النبويـة والـسيدة عائـشة والسيدة سكينة فى كوكبة من الخيل ترفرف عليهم أعلام خضر، ويفوح من أردائهم المسك والورد(١١١) وهكذا تحددت نواة الهوية الفردية لدى إسـماعيل مـن خـلال تشكيل النظام الإدراكى والذى يمثل الجانب الآنى المـستمر فـى النظـام الثقـافى والعقلى للفرد تجاه مجتمعه وجماعته. وقد تكون وعى إسماعيل وتشكلت ثقافته فى إطار وعى جماعته وثقافة مجتمعه فهناك تطابق فى التفكير والأحاسيس والـرؤى بين إسماعيل وجماعته بحيث لا نكاد نرى وجودا متميزا لإسماعيل ولا نجـد فـى وجدانه أفكارا موجهة غير تلك التى تدور بوجدان جماعته فإرادته وكيانه – كذات فردية – منصهران أن فى الذات الجماعية «تلفه الجموع فيلتف معها كقطرة المطر يلقمها المحيط»(١١٢) ونتبين من تفاصيل نشأة إسماعيل تأثير الثقافة علـى تكوينـه الفكرى والوجدانى، فالثقافة هى الطريقة المميزة لجماعة ما أو لطبقة ما فى الحيـاة وهى تمثل منظومة قيمها وأفكارها ومعتقداتها ومؤسساتها. فالثقافة تتـضمن مـا يطلق عليه خرائط المعانى maps of meaming والتى تعمل على إضفاء طـابع التقبل على الأشياء والأمور فى نظر أصحابها(١١٣).

ويتضح كذلك تأثير النسق الثقافى باعتباره بناء إدراكيا لتفـسير و تأويـل العالم المحيط – على تشكيل وعى إسماعيل وإدراكه لذاته ولواقعه، ثم للآخر الذى خالطه طوال سنوات الغربة. على هذا النحو نتبين كيف تشكلت هوية البطل الفردية والجماعية من خلال ثقافة المجتمع وهو ما يعيننا على فهم جوهر الـصراع الـذى انتابه بين انتمائه لهذه الثقافة الشرقية التى تستند أساسًا إلى القيم الروحيـة ويـشكل الدين مرتكزا أساسيًا لها وبين الثقافة الغربية التى تستند إلى قيم مغايرة ومرتكزات تباعد بينها وبين جوهر الثقافة الشرقية.

صورة الذات الجماعية – السمات العضوية والخصائص السلوكية والقيمية:

جسد يحيى حقى من خلال مجموعة من اللوحات المتتابعة الواقع المادى والمعنوى للقطاع العريض من الطبقات الشعبية وأفاض فى رسم هذه الصورة بسماتها العضوية وخصائصها السلوكية وقيمها الإيجابية والسلبية فيستهل الرواية بوصف أهل الحى فى لوحة معبرة وموحية تجسد المعاناة والفقر والبؤس، فهم «أشباح صفر الوجوه منهوكة القوى، ذابلة الأعين يلبس كل منهم ما قدر عليه، أو إن شئت فما وقعت عليه يده من شىء فهو لابسه »(١١٤).

ورغم ضراوة المعاناة ينتاب الجموع نوع من الرضا والقناعة ويتعايشون مع واقعهم المؤلم « ما أسهل ما ينسون »(١١٥).

ويتحايلون بالصبر والتلهية على قسوة الظروف، فرغم كل شىء نجد «أشباح الميدان الحزينة المتعبة يحركها الآن نوع من البهجة والمرح ليس فى الدنيا هم والمستقبل بيد الله، تتقارب الوجوه بود، وينسى الوجيع شكاتيه وينذر الرجل آخر نقوده فى الجوزة أبو الكوتشينه وليكن ما يكون(١١٦). ويعد الصبر من السمات المميزة للشخصية القومية المصرية، حيث تؤكد الدراسات المعنية بهذا الموضوع على تذرع الإنسان المصرى بالصبر فى مواجهة قسوة الحياة بمظاهرها المتعددة وقد توصل البعض إلى أن الناس يدركون أن الصبر يرتبط ببعض المصاعب الاقتصادية فى الحياة، وبما أن الفقراء أكثر الناس معاناة من الناحية الاقتصادية، فهم – بالتالى – أكثر صبرا فالصبر يعد بمثابة الميكانيزم التعويضى الذى يتحصن به الفقراء فى مواجهة صور اللامساواة الاقتصادية والاجتماعية التى يعانون منها مما يشكل مبررا لاستقرار مفاهيم الصبر لدى الفقراء بشكل أوضح وأشمل من استقرارها لدى الأغنياء الذين قد يوجه سلوكهم طموح مادى كما تؤكد دراسات الشخصية المصرية على اتسام المصرى بالفكاهة والمرح وهو ما أبرزه حقى عند وصفه لسلوكيات الطبقات الشعبية بأن ما يحركها هو البهجة والمرح وعدم الاعتداد

بهموم الدنيا حيث أثبتت بعض الدراسات الميدانية ميل الإنسان المصرى للفكاهة فى حالة الضيق والملل ما لم يكن منبعها الحزن على الوفاة وماله إلى اعتبار الفكاهة رد فعل للإحساس بأزمة عامة أكثر منها إحساسا بأزمة شخصية مما يفسر تزايد موجات الفكاهة عند تفاقم الأزمات العامة وأكدت على أن رد فعل المصرى تجاه الأزمة العامة ليس رد فعل لا يرتبط بحركة ونشاط ومحاولة المشاركة فى هذه الأزمة العامة بقدر ما هو رد فعل إيجابى يرتد إلى الذات وينظر إلى الأزمات من بعيد يسخر منها ومن نفسه ومن الآخرين ويسلط لسانه اللاذع من خلال النكتة ليجد لذاته متنفساً ولضيقه مخرجاً فالفكاهة» على هذا النحو وكسمة للشخصية المصرية إذا كانت تعبر عن موقف أزمة عامة يشعر بها الفرد فإنها لا تسهم فى تجاوز هذه الأزمة وإنما تعمل على تجاوزها على المستوى الشخصى، بمعنى نجاح الفرد فى تجاوز إحساسه بالضيق والضجر على المستوى الشخصى، والنكتة كنتاج الأزمة عامة تمثل مخرجا فرديا من هموم ومتاعب فردية»[١١٧].

الإيمان كمصدر للهوية:

إلى جانب تجسيد السمات العضوية والنفسية والخصائص السلوكية للذات الجماعية، جعل حقى من الأبعاد الثقافية للصورة ونمط القيم المتبناة بؤرة التركيز وهو ما يساهم – من جانب – فى استجلاء الملامح الشاملة لصورة الذات الجماعية، ومن جانب آخر فى الوقوف على أهمية الثقافة والأبعاد الثقافية فى تشكيل الهوية سواء هوية البطل الفردية أو الهوية الجماعية. كما تساعدنا على تفهم جوهر المشكلة التى عانى منها إسماعيل والتى يشكل البعد الثقافى محورها، وكذلك تفسير الحل الذى اهتدى إليه. فمنذ اللوحة الافتتاحية وعلى امتداد العمل يؤكد حقى على سيادة قيمة الإيمان وتغلغله فى نفوس الأفراد حيث يشكل الإيمان الركيزة الأساسية لثقافة المجتمع ومصدر هويته وقد كان بالفعل إحدى الركائز الأساسية لشخصية إسماعيل، لذا عندما تزعزع إيمانه بالله واستبدل به إيمانا أشد وأقوى بالعمل وقع أسيرًا للاغتراب وفقد هويته وانتماءه وهنا مكمن أزمة البطل وأزمة

صراع الشرق و الغرب عامة. وقد أكد العديد من الدراسات العلمية حول الشخصية المصرية على أهمية التدين فى حياة المصرى، وأهمية الدور الذى تلعبه الصفوة الدينية فى الحياة اليومية وهو ما يفسر انتشار أشكال الخطاب السياسى الدينى على نحو أسرع من الأشكال الأخرى للخطاب الأيديولوجى. حيث يعد الدين أكثر العناصر الثقافية رسوخًا، وتعد الصفوة الدينية أقرب جماعات الصفوة إلى مخاطبة الناس وإلى حياتهم اليومية.

كما أشارت هذه الدراسات إلى وجود تداخل بين المعتقدات الدينية المكتسبة من قيم وتواترات عرقية ترتبط بما يعتقده الناس مظهرًا للتدين بغض النظر عن توافق أو اختلافه مع القيم الدينية التى ترسمها العقيدة الإسلامية الخالصة وهو ما يؤدى إلى وجود تداخل بين الدين الرسمى والدين الشعبى. فالطفل مع تعلمه للفرائض الدينية يشاهد كثيرا من المظاهر السلوكية التى ترتبط بشكل أوضح بالتراث الشعبى، ويعتقد فى تعلمه لها أنها جزء لا يتجزأ من الدين من قبيل زيارة الأولياء والقبور والممارسات السحرية وغيرها من مظاهر العادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية التى تفهم وتمارس على اعتبار أنها جزء من الدين[١١٨]، ومن السمات الإيجابية لصورة الذات الجماعية والتى تمثل أيضا بؤر التركيز تأكيد يحيى حقى على سمة التضحية والتفانى من أجل إسعاد الآخرين باعتبارها قيمة عليا تميز الشرق وتوجه سلوك القطاعات العريضة.

وقد حرص حقى – من البداية – على تصوير المكانة التى يحظى بها إسماعيل فى الأسرة، وعبر ببلاغة عن مشاعر الأسرة تجاه أحد أبنائها الذى حظى بنصيب أوفر من التعليم فنال مكانة خاصة أهلته ليصبح محور الكون والأسرة تدور فى فلكه، يستأثر بكل اهتمامها ورعايتها وتختص بأفضل ما تمتلكه من زاد وقد "أصبح، وهو لم يزل صبيا لا ينادى إلا بسى إسماعيل أو إسماعيل أفندى ولا يعامل إلا معاملة الرجال له أطيب ما فى الطعام والفاكهة"[١١٩].

وتتفانى الأسرة فى تهيئة الجو الملائم لنجاحه وارتقائه سلم التعليم إرضاء لطوحه وأملا فى حلمها فى الارتقاء به ماديًا وأدبيًا لذا لم يقنع الأب بحصول ابنه

على شهادة البكالوريا. وإذا كانت الجامعات المصرية قد أوصدت أبوابها أمام إسماعيل، فإن حلم الأسرة وتضحياتها لا يقف أمامه حائل. وإصرار الأب قد دفعه إلى فتح باب جديد يتيح للابن استكمال دراسته فى الخارج رغم المشقة المالية ورغم ما سيتكبده من معاناة معنوية

وكما تجرى أمور الفئات العريضة من الطبقات الشعبية عندما تتصدى لقرار مصيرى يمس حياتها ومستقبلها أخذت الأب "غفوة هتف به خلالها صوت رقيق توكل على الله"(١٢٠)، فعقد العزم ودبر احتياجات ابنه للسفر وجمع كل ما استطاع جمعه من مال وباعت الأم حلمها واشترت تذاكر السفر والملابس الثقيلة التى تقيه برد أوروبا(١٢١).

وكان الأب حريصا على أن يوصيه بنصيحته الأخيرة والتى تعكس قلقا مضنيًا وحلما واعدا فى آن واحد "وصيتى إليك أن تعيش فى بلاد برة كما عشت هنا، حريصا على دينك وفرائضه وإن تساهلت مرة فلن تدرى إلى أين يقودك تساهلك، ونحن يا بنى نريدك أن ترجع إلينا مفلحا لتبيض وجوهنا أمام الناس. أنا رجل قد أوشكت على الكبر. وقد وضعت كل آمالنا فيك وإياك أن تغرك نساء أوروبا، فهى ليست لك وأنت لست لهن"(١٢٢).

العلم كوسيلة للارتقاء المادى والأدبى:

إذا كانت التضحية والإيثار – كسمات للذات الجماعية – أحد الدوافع الأساسية لأن تزيد هذه الأسرة من تحملها لمعاناة الحياة ولقسوة الظروف الاقتصادية مختارة، فإن هناك دافعًا آخر وراء مسلك الأسرة يفسر سلوك قطاعات عريضة من الطبقات الشعبية آنذاك ويجسد واقع مصر فى تلك الفترة، فقد ساد فى تلك الفترة احترام الأفندى الشائع فى بيئاتنا الشعبية وإحساس الأسر بمكانة المتعلمين ومدى استعلائهم، ومدى خشية الناس لهم وتقديرهم إياهم، فالشهادة الكبيرة كانت مرتبطة فى المجلة الشعبية بالحكام والوزراء والقضاة والأطباء

مرتبطة بهؤلاء الذين ينظر إليهم الشعب كسادة متفوقين، وينظرون هم إلى الشعب باستعلاء مسلم به من الطرفين، وبهذا لا شك أن نجاح ابن فى أن يصبح طبيبا مفخرة، ويستحق تبعا لذلك هذا النصب، وكل هذا الشقاء(١٢٣).

ومن جانب آخر يجسد موقف الأب إدراك تلك الفئات الشعبية آنذاك لقيمة العلم ومكانته كوسيلة للرقى والترقى ماديًا وأدبيًا. فالأب نموذج للإنسان المصرى البسيط المكافح العصامى من جيل يؤمن بالتضحية راضيًا من أجل ارتقاء واحد من أبنائه، فقد عقد نيته على أن يدفع بابنه إلى الصفوف الأولى(١٢٤) فذلك الجيل يبعث بأبنائه إلى الخارج ليتعلم ويثقف ويتسلح بنفس سلاح الغرب. هذا السلاح الذى أراده له أبوه وأنفق من أجله "من عشرة إلى خمسة عشر جنيها فى الشهر سبع سنوات والزمان قاس يدور دورة عكس"(١٢٥). وحرم نفسه وقتر على أسرته ولم يشك عندما قلت موارده بسبب كساد تجارته ولم يطلب من ابنه فى أوروبا أن يقلل من مصروفاته، بل ظل يشجعه ويدفعه دوما إلى الأمام لأنه يعلم أن ما سيجنيه الابن من أوروبا يستحق ما يبذل من عطاء.

ثانيًا – الصراع الثقافى والحضارى فى رواية «قنديل أم هاشم»:

على امتداد التاريخ كانت هناك محددات شكلت النظرة العامة الأوروبية إلى الآخر. وقد تجسدت خلال القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين فى مبدأين أساسيين مترابطين وهما المركزية الأوروبية والرسالة التمدنية(١٢٦).

أما عن المركزية الأوروبية فقد أقام الأوروبيون منذ القدم ثنائية تعارضية بين الشرق والغرب تضمنت نزعة مركزية أوروبية لتمجيد الغرب والحط من شأن الشرق. وقد اصطبغت هذه النزعة بألوان متباينة ومختلفة جغرافية وثقافية وعرقية ودينية، أما فى المرحلة الحديثة ومع تعاظم التقدم الاقتصادى والسياسى والتوسع الاستعمارى فقد ترسخت صورة الغرب المتقدم على الشرق الذى كان يقود العالم وتعمقت الصورة السلبية والحكم على دونية الآخر وتمت صياغة العالم انطلاقًا من مركز أوروبى يتحكم سياسيا وعسكريا وبالتالى ثقافيًا وعلميًا(١٢٧). وأسبغ المستشرقون الذين يأخذون بثنائية التقليدى – العصرى المتفقة مع ثنائية "الشرقى –

الغربى" على المجتمع التقليدى العديد من السمات السلبية التى ترسخت فى الوعى العام الأوروبى لمفهوم الشرق(١٢٨).

وقد سيطرت نزعة المركزية الأوروبية على اتجاهات ونظريات العلم الاجتماعى الغربى بحيث كانت أوروبا هى المقياس والمعيار فى الحكم على تقدم المجتمعات ورقى الثقافات(١٢٩).

أما الرسالة التمدنية ففكرتها انطلقت كمبرر أيديولوجى لبدايات أزمة الرأسمالية التقليدية و لذلك ظهرت بشكل مركز فى العشرينيات من القرن التاسع عشر، وتبنتها التيارات اليمينية واليسارية، كما تجسدت لدى منظرى الحقبة الاستعمارية، وارتبطت بشكل واضح بالاعتبارات الدينية ممثلة فى نشر المسيحية ومقاومة انتشار الإسلام. أما على مستوى الاعتبارات الدنيوية فقد جسدتها أطروحات رواد الاشتراكية الخيالية أمثال سان سيمون وشارل فودين ممن اعتبروا الاستعمار مرتبطا بالتجارب الاجتماعية المؤمل إقامتها على الأرض الجديدة لإيمانهم بتحقيق مدنية عالمية شاملة بالإمكان الوصول إليها عبر أنشطة شبه تبشيرية وقد وصفت الشعوب التى لا تنتمى إلى العالم الغربى بأنها ناقصة فى قدراتها السياسية والثقافية والحضارية واعتبرت أوضاعها الراكدة عاملاً معرقلاً للتقدم البشرى وهذا ما جعل الرأى العام الأوروبى فى القرن التاسع عشر يجند ويعبأ من أجل التهيئة للاستعمار، وجعلت أوروبا نفسها مسئولة عن القيام بدور حضارى تمدينى للشرق ومن ثم تم بتبرير كل الوسائل من أجل التدخل لإدماج الشعوب الأخرى فى حضارة الرأسمالية فالحضارة الغربية اعتبرت خلاصة التطور، أما باقى المجموعات والحضارات فقد اعتبرت بدائية تعيش فى طور التوحش والهجمية والقبلية وتعانى مختلف مظاهر الانحلال والتخلف(١٣٠).

وفى هذا الإطار تتشكل الصورة التى ينتجها الغرب عن الشرق، فعندما تكون المهيمن والأقوى والأعلى فى موقف من يعاين الآخر، فإن الصورة التى سيحملها أو يقدمها عن الآخر لا يمكنها سوى أن تعبر عن الشعور بالتفوق عليه وعلى الازدراء والاحتقار بل والكراهية إزاءه. فالغرب ينكر على الآخر كل حق

فى التثقف وفى التحضر وحتى فى الانتماء للإنسانية، فكل هذه الحقوق حكر على الإنسان الأبيض والمتحضر الذى منحته ثقافته استعدادا لسيادة باقى الشعوب ومساعدتها على التحضر وبلوغ طور الحضارة، أى أن يساعدها على التنكر لثقافتها الخاصة لتتبنى ثقافة المهيمن أى للتثاقف تبعا للغة الأنثربولوجية الشائعة(١٣١).

ونلمح جانبًا من هذه الصورة فى نظرة مارى إلى إسماعيل حيث شعور المهيمن بالتفوق والاختلاف والتمايز وإدراكها للتناقض الواضح بين مسلك كل منهما ونظرته إلى مرجعياته فى رؤية العالم وحرصها الشديد من خلال علاقتها به على تغييره جذريا وانتشاله من ثقافته وانتزاعه من جذوره وفرض نمط ثقافة آخر مغاير مما أصابه بصراع داخلى لكنها نجحت فى انتشاله من أزمته وحسم الصراع وتبنى ثقافة الآخر. وكانت الخطوة الحيوية فى تحقيق التثاقف هى استبدال الإيمان أساس المجتمع الشرقى وركيزته الثقافية بالعلم وهو عماد الغرب وسلاحه.

وفى هذا الإطار أيضا يطرح مفهوم التمركز حول السلالة Ethmocmtrsim وهو مفهوم يستخدم للإشارة إلى ميل الفرد لتقييم الثقافات الأخرى فى ضوء ثقافته هو وفى حدودها. وهذا التمركز أو التعصب للسلالة يحول دون إيجاد أو تدعيم الروابط بين الثقافات ومن ثم يؤدى إلى إبطاء وتعويق عمليات التمثيل الثقافى بين الجماعات المختلفة فى المجتمع الواحد.

ويشير سمنر Sumner إلى ظاهرة التمركز حول السلالة من خلال التأكيد على وجود اتجاه لتقسيم العالم إلى مقولتين: مقولة «نحن» ومقولة «هم» أو «الغير» أو «الآخر» وإلى رفض ثقافة الغير الآخر لما تحتوى عليه من طرق للفكر والسلوك غير مقبولة.

وتوجه العديد من الانتقادات لهذه الظاهرة وما ينتج عنها من سلبيات على مستوى التفاعل الثقافى، ففى الكتاب الشهير « أنماط الثقافة » تنتقد روث بندكت ظاهرة التعصب وتشير إلى أن الأفراد فى المجتمعات الغربية متعصبون لسلالاتهم وثقافتهم بالدرجة التى لا يتقبلون فيها، ومن الناحية العملية إلى ثقافة أخرى غير

غربية وتكرس كتابها لمواجهة حدة التعصب من خلال عرض أنماط مختلفة من ثقافات أجنبية(١٣٢). ويأتي الاستيعاب والتثاقف وغيرها من المترادفات، كنتاج لصراع الثقافات وكمظهر من مظاهره فالتكيف الحضارى أو التثاقف acculturation والتمثيل assimilation يعنيان اقتباس الحضارة الأقوى من قبل الحضارة الأضعف. وهما تعكسان عصر الاستعمار وعصر استلحاق الأمم الغالبة للأمم المغلوبة فهما تعنيان اقتباس شعب هو الشعب المغلوب أو المستعمر لحضارة شعب آخر، تعلمه إياها عنصرا بعد عنصر، من وسائل الحياة المادية حتى الدين. وواضح أن الشعب المغلوب أو المستعمر فى هذا التصور مفعول به وليس فاعلا: قد يرفض الحضارة الجديدة الغالبة فيغنى، وقد يقبلها فيتكيف ولا يكيفها لتطابق حاجاته(١٣٣) ومزاجه، وهذا ما حدث لإسماعيل، فقد وجدت فيه مارى نموذجًا للحضارة الأضعف وللشعب المغلوب فآثرته واحتضنته وحاولت أن تمارس عليه تأثيرها، تأثير الحضارة الغالبة، فطبعته بطابع هذه الحضارة وفبقدر ما يزداد انتشار الثقافة والحضارة الغربية بالمعنى الموضوعى والتقنى للكلمة عبر أنماط الحياة والإنتاج العلمى والمادى وبقدر ما تفرض نفسها كحضارة عالمية أو كقائدة لعملية تجديد إنتاج البشرية، تعيد تشكيل الواقع الاجتماعى والفكرى لدى الشعوب الأخرى على شاكلتها وفى هذه العملية ومن خلالها تجبر الثقافات القومية على التراجع والانكماش ثم على الفصل أو على القطيعة النهائية مع الواقع المحلى إذ إن الواقع الجديد يتطور من خارج القيم الثقافية المحلية ولا يمكن للثقافة القومية إلا أن تظهر كثقافة قديمة بالمقارنة مع هذا الواقع.

إذا نجحت هذه الثقافة الحضارية فى استقطاب الجهود المبدعة والنشاطات الروحية أو العلمية فى المجتمع الجديد تأخذ فى مناقشة الثقافة المحلية بشكل جدى لتظهر بمظهر الثقافة الوحيدة الحية والفعلية مما يدفع بالجماعة المحلية إلى النظر إلى ثقافتها الخاصة نظرة سلبية تحمل الاعتقاد بخوائها وجمودها وافتقادها للقيم الإنسانية الحية والروحية العقلية والإبداعية، فكل تجاوز حضارى يؤدى إلى تقييم أكبر للثقافة المرتبطة به وإلى انتقاص مقابل من قيمة الثقافات التى لم تلعب دورا

أو لعبت دورا ضئيلا فى هذا التجاوز الحضارى. وهذا الانتقاص هو فى الأصل تخلى أصحابها عنها، وهكذا يتحقق انتشار الحضارة الصاعدة خارج وطنها الأصلى وترتقى ثقافتها لتسود وتصبح هى ثقافة الشعوب الأخرى المتبناة بعد أن كانت وسيلة لغزوها وإخضاعها عندئذ تصبح هذه الشعوب عاجزة عن التفكير بذاتها وبوضعها إلا من خلال المفاهيم التى تفرضها الثقافة السائدة ومن خلال الرؤية العامة الروحية والتاريخية التى تعممها تلك الثقافة فيكون وعيها بذاتها هو أولا وعيها بغيرها ولا يقوم إلا به.

وفقدان الثقة بالثقافة القومية وابتعاد الناس عنها واستلهامهم للثقافة السائدة فى طلب العلوم وفى السلوك والمبادئ الموجهة بحيث يرتبط تمدن الفرد وتحضره بدرجة تمثله للقيم وأنماط السلوك الغربية لا صلة له بنقص مفترض فى هذه الثقافة، سواء وجد هذا النقص أو لا وإنما يرجع أساسا للغلبة الحضارية وسيادة الغرب، فقبل حصول الغلبة لم يكن لهذا الشعور بالنقص وجود ثم إن سعة انتشار هذه الظاهرة وشمولها كل الثقافات غير الأوروبية يدلان على أن وراء ذلك غلبة حضارية فالثقافات فى صراعها من أجل الهيمنة والسيادة تستخدم وسائل متنوعة وأساليب سلمية تارة وعنيفة تارة أخرى مثل نشر القيم الاستهلاكية وأنماط التفكير والسلوك أو التأثير على قيم ومبادئ الممارسة السياسية لدى الثقافات الأخرى، أو تبديل منظوماتها العقائدية والروحية، وهده الوسائل قد تكون أكثر فعالية وأعمق أثرًا فى تحقيق سيطرة مجتمع ما على مجتمع آخر من الوسائل العسكرية أو السياسية المباشرة، بل إن حظ السيطرة العسكرية فى الدوام والاستمرار مرهون بقدرتها على تحطيم ثقافة الشعوب المغلوبة أو فرض ثقافتها عليها.

والهيمنة الثقافية قد لا تؤدى بالضرورة إلى إزالة الثقافات المحلية كلية من الوجود، بل يمكن أن تسعى إلى احتوائها واستتباعها وقد تأكد تاريخيا أن كل هزيمة تتكبدها جماعة ما تنعكس مباشرة على أيديولوجيتها أو اعتقاداتها، فتدفعها إلى التشكيك فى صلاحية هذه الاعتقادات والقيم التى تنبع منها وهذا ما عبر عنه ابن خلدون بقوله "إن المغلوب مولع دائما بمحاكاة الغالب والاقتداء به لأنه يعتقد أن

انتصاره راجع إلى صحة مذاهبه وعوائده، وليست الغلبة دائما غلبة عسكرية إذ من المحتمل أن لا تؤدى هزيمة عسكرية إلى شكوك عميقة بالذات، أما إذا تـرددت وتكررت فإنها تكون دلالة على غلبة حضارية ليست مؤقتة ولا جزئية[١٣٤].

ومع استمرار الهيمنة والغلبة لثقافة على أخرى ومع توسع دائرتها وتعمـق الشعور بضخامتها يزداد إيمان الشعوب الضعيفة بعجزها وفقر ثقافتهـا ويترسـخ لديها النزوع إلى الاقتداء وتقليد الغالب فى شعاره وزيه ونحلتـه وسـائر أحوالـه وعوائده ويستوى فى ذلك مسلك العامة والخاصة.

وفقدان الشعوب المغلوبة والمهيمنة عليها لثقتها بثقافتهـا يتجـاوز الاقتـداء بالآخر شكلاً ومضمونًا إلى الشك فى القدرة الذاتية على تحقيق هذا الاقتـداء ممـا يؤدى إلى الاستسلام لفكرة القبول بحتمية التخلف التاريخى والعنف والبربرية[١٣٥].

تجنيس العلاقات الحضارية:

يرى البعض أن الآخر فى الرواية الحضارية أولى، بالتعريف بأنه "الأخرى" فبطل رواية الأنثربولوجيا الحضارية هو دائما ذكر شرقى، بينما المضطلعة بـدور البطولة الثانية كمجاوبة للبطل الأول هى دائمًا أنثى غربية. ويتعمد استخدام تعبيـر "ذكر" و"أنثى" عن وعى وقصد انطلاقا من الإيمان بأن أكثر الروايات التى تطـرح من زوايا مختلفة مسألة علاقات الشرق بالغرب تنزع الإشكالية الحضارية إلـى أن تتلبس طابعا جنسيا صريحا[١٣٦].

فالبطل الروائى الشرقى الذى افتقد المرأة فى مجتمعه و لم يعانق منها – عندما كان يعانقها – سوى شبحها، لم ير أحـدًا فـى الغـرب سـوى المـرأة الغربية[١٣٧]. وبما أنه وليد مجتمع يعانى صـدمة حـضارية أو جرحًـا نرجـسيًا أنثربولوجيًا هو جرح المجتمع الشرقى الذى اكتشف نفسه متأخرا فى مرآة الغـرب المتقدم، فقد طاب له أن يلجأ إلى تجنيس العلاقات الحضارية، فالبطل الشرقى كـان يسيرا عليه أن يوهم نفسه بأنه لو نال من المرأة الغربية فقـد نـال مـن الغـرب بأسره[١٣٨]، إلا أن هذه العلاقة التى تربط أو تفصل بين الذكر الـشرقى والأنثـى

الغربية ليست منسوجة على منوال واحد من التوتر حيث تبلغ هذه العلاقة أقـصى درجات توترها فى روايات الأنثربولوجيا الحضارية التى تدور أحداثها فى أراضى الدول الاستعمارية وعلى رأسها إنجلترا وفرنسا حيث يبدو الجرح الأنثربولـوجى مضاعف الفاعلية بالنسبة إلى البطل الروائى الـشرقى بحكـم اقترانـه بـالجرح الاستعمارى[١٣٩].

أما فى الرويات التى تدور أحداثها فى بلدان ومدن أوروبية ليس لها مـاض كولونيالى استعمارى[١٤٠]، فإن العلاقة الجنسية بين الذكر الشرقى والأنثى الغربيـة تجنح غالبًا إلى أن تتخذ طابعا ظاهره الحب والتعاطف الوجدانى. وفى كلتا الحالتين لا يحضر الآخر على مسرح الحدث إلا فى دور البطولة الثانية وفى إهـاب مـن التأنيث

وفى بعض الروايات تحولت "الرجولة" منسوبة إلى الـشرق إلـى سـلاح، وتحولت الأنوثة منسوبة إلى الغرب إلى جرح، تحـول فعـل الحـب إلـى فعـل انتقام[١٤١].

وتقدم رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" نموذجًا لهذا التناول، فعلاقة المـرأة الغربية بالرجل الشرقى فى هذه الرواية ليست علاقة عاطفية إنسانية صحيحة تستند إلى التوازن والمساواة وإنما هى علاقة حسية قائمة على الاستغلال كتجسيد لـنمط العلاقات بين المستعمِر والمستعمَر والبطل نفسه مشحون من الداخل ضد أوروبـا وضد التشوية الإنسانى الذى حمله الغرب إلى إفريقيا والإفريقيين، لذا غلب علـى نظرته للمرأة الغربية نوع من الرغبة الانتقامية فى مقابل النظرة غيـر الإنـسانية التى طبعت موقف المرأة الغربية منه، فالجرح الإنسانى الذى ينـزف فـى هـذه الرواية أكثر عمقا من أى جرح آخر. إنه جرح الإنسان الإفريقى الأسود، وهذا ما يفسر لنا عنف الرواية وحدتها وتجسيدها لضراوة صراع الشرق والغرب وصراع الرجل والمرأة كتجسيد له على نحو فاق ما جاء فى الروايات الأخرى[١٤٢].

ويتجلى فى « قنديل أم هاشم » بوضوح الموقف الحضارى للكاتب والذى جعل علاقة الشرق بالغرب مجسدة فى علاقة الرجل بالمرأة – خصوصيتها التى تميزها عن الروايات الأخرى التى تناولت التيمة نفسها.

وإذا كان حقى يلتقى مع كتاب جيله فى تجنيس العلاقات الحضارية فإن علاقة الرجل إسماعيل بالمرأة مارى لم تكن كشأن تناول أغلب كتاب تلك المرحلة علاقة عداء بفعل التراث الاستعمارى، ولم تكن العلاقة الجنسية حربًا ونيلاً من الحضارة الأخرى رغم الميراث الاستعمارى والعلاقة بين الحضارتين، وإنما كانت – على العكس من ذلك – محاولة للتعرف على حضارة الآخر واكتشافها، ومحاولة للقضاء على التناقضات بين قيم الشرق والغرب.

فالرواية لم تحمل تيمة الصراع العنيف والعداوة بقدر ما حملت شكل التناقض والمواجهة بين نمطين من الثقافة. وفى إطار تجنيس العلاقات الحضارية يثار تساؤل حول ملامح صورة الغرب الآخر فى هذه الرواية فهل كان هو الغرب السياسى، أى الاستعمارى الذى عانت منه دول الشرق الغربى وشعوبه، أم هو الغرب الحضارى الذى ترمز إليه مارى ويرمز إليه العلم الذى نهل منه إسماعيل؟.

إن التعمق فى علاقة مارى بإسماعيل يكشف لنا عن ازدواجية صورة الغرب، فإذا كانت صورة الغرب الحضارى هى السائدة على امتداد الرواية فإننا من جانب آخر نتبين ملامح للوجه الاستعمارى للغرب من خلال موقف مارى من إسماعيل وثقافته، فالبعد الاستعمارى رغم خفوته يتخفى وراء صورة الغرب المتمدن ودعاوى التحضر والتى تعد صدى للفكر الاستشراقى وتعيد إلينا مفاهيم ومقولات مبدأى المركزية الأوروبية والرسالة التمدنية اللتين تعرضنا لهما ورغم أن الآخر هنا لم يكن هو الآخر الاستعمارى بالأساس ولم تكن القضية الحيوية هى مواجهته بقدر ما كان الآخر هو الآخر وكانت قضية النهوض بالواقع هى الهم الأكبر رغم ذلك لا نستطيع أن نغفل الوجه الاستعمارى للآخر كما يجسد فى علاقة مارى بإسماعيل والتى جمعت أبعادا إيجابية عديدة ومظاهر سلبية عدة فى الوسائل والغايات، فقد أرادت مارى من خلال العلاقة الحسية العاطفية / العقلية التى

ربطتها بإسماعيل أن توجه هذه العلاقة من منطلق الإحساس بالتفوق والتميز عن الآخر، وكانت له بمثابة المعلم والموجه. أفادته كثيرا ولكنها كانت دائما هى التى تفرض عليه منطقها ومنطق ثقافتها مستهدفة فى النهاية إشباع إحساسها بالتفوق والريادة ومتطلعة إلى استيعابه فى ثقافة الآخر.

وتتمثل الأبعاد الإيجابية لعلاقة الشرق بالغرب أساسا فى المواجهة بين عدة قيم إيجابية غربية فى مقابل قيم وسمات شرقية سلبية وفى الأخذ ببعض ما فى الغرب من قيم وسمات إيجابية لتعديل بعض السلوكيات والرؤى السلبية للشرق.

وقدم حقى من خلال شخصية مارى صورة للمرأة الغربية تحمل العديد من السمات الإيجابية وأقر بداية بتأثيرها العميق على إسماعيل مظهرا ومسلكا خلال السنوات السبع التى قلبت حياته رأسًا على عقب، فإن لم يكن له فى هذه الفترة سوى مارى زميلته فى الدراسة لكفى بها فى نسيان ماضيه(١٤٣).

فقد كانت – منذ البداية وعلى امتداد المرحلة – هى النافذة التى أطل منها على الآخر، وهى القوة المحركة التى أيقظت فيه طاقات كانت خاملة وقدرات كانت مكبوتة وهى القوى الدافعة التى دفعته للتغيير ونبذ قيم الشرق وعاداته وإحلال قيم الغرب ونمط حياته وهى أيضًا كانت بمثابة طوق النجاة الذى أنقذه من حيرته وتمزق بين انتمائه لماضيه واندماجه فى حاضره وكانت أخيرا بر الأمان الذى وجد فيه مرساه بعد استيعابه فى مجتمع الآخر.

كانت مارى وراء التطور الجذرى الذى لحق بشخصيته، فبعد أن كان يمضى فى الحياة كعادة اكتسب عادة ذات شأن كبير هى عادة التفكير فى الحياة والتفتح على جوانب عديدة للجمال لا يجدر أن يعرض عنها، بل أن يقبل عليها ينهل منها. فقد "أخرجته من الوخم والخمول إلى النشاط والوثوق، فتحت له آفاقًا يجهلها من الجمال فى الفن، فى الموسيقى، فى الطبيعة، بل فى الفروع الإنسانية أيضًا"(١٤٤).

كما منحته إيمانا أشد وأقوى بالعلم ونبهته إلى ذاته، وإلى أنه كائن له استقلاله، وجعلته أشد تمسكًا بإرادته "فالحياة ليست برنامجا ثابتا، بل مجادلة متجددة"(١٤٥) وعليه أن يتسلح فى هذه المجادلة بإرادته كسلاح يواجه به ما يصادفه من معوقات، كما علمته أن الارتكان – فى مواجهة العالم – يجب أن يكون إلى النفس أولا فقد كان من قبل يبحث دائما خارج نفسه عن شيء يتمسك به ويستند إليه: دينه وعبادته وتربيته وأصوله، هى منه مشجب يعلق عليه معطفه الثمين. أما هى فكانت تقول له "إن يلجأ إلى المشجب، يظل طول عمره أسيرا بجانبه يحرس معطفه. يجب أن يكون مشجبك فى نفسك" (١٤٦).

فقد تعلم من مارى ومن البيئة المحيطة بهما أنه يجب أن يتصدى بعزمه وإرادته وعلمه للزمن، وأن يسيره هو لا أن يترك الزمن يسيره ويوجهه وفقًا للعادات السائدة.

صراع الثقافات وتنازع قيم الشرق والغرب:

إلا أن هذا التحول الذى طرأ على شخصية إسماعيل – بتأثير مارى – لم يتم فى رفق. فقد "كانت روحه تتأوه وتتلوى تحت ضربات معولها. كان يشعر بكلامها كالسكين يقطع من روابط حبه يتغذى منها إذ توصله بمن حوله"(١٤٧). وكان طبيعيا أن تشعر هذه الشخصية النمطية التقليدية وهذه الروح القروية بالاضطراب مع مواجهة عالم مغاير قلبا وقالبا وأن يشعر بالأرض التى اعتقد أنها صلبة راسخة تميد من تحت قدميه وصدى صوت أبيه غداة السفر يهيب به أن يتمسك بتلك الأرض وبقيم الشرق حتى لا ينجرف إلى الضياع. فمن أصعب اللحظات وأشدها إيلاما للإنسان، تلك اللحظة التى يكتشف فيها أن نمط الحياة الّتى اعتادها وألفها إلى درجة التوقع أصبح غير صالح للمستقبل وأصعب الخطوات هى الخطوة التى يخطوها العقل وقد ووجه بنمطين من الحياة للتمييز بين الحقيقى والزائف.

لقد كان إسماعيل من قبل يحيا ساكنا راضيا فى عالم لا يتعرض للمناقشة، وعندما نشط عقله نتيجة للتناقض بين النمطين تكسر النمط المعيشى الذى كان يؤمن به إيمانًا مطلقا وهكذا خرج الإيمان منهزما إزاء الغرابة المواجهة(١٤٨).

واستيقظ فى يوم فإذا روحه لم يبق فيها حجر على حجر. بدا له الدين خرافة لم تخترع إلا لحكم الجماهير والنفس البشرية التى لا تجد قوتها، ومن ثم سعادتها إلا إذا انفصلت عن الجموع وواجهتها، أما الاندماج فضعف ونقمة(١٤٩).

ونجدنا هنا أمام نوع من صراع الثقافات حيث قاد تناقض قيم الشرق والغرب، وتباين أسس المدركات الذاتية والجماعية إلى أزمة انتماء وصراع بين الثقافة التقليدية – ثقافة المنبت والأصل – والثقافة الوافدة، ثقافة الآخر.

الثقافة التقليدية وإمكانية مواجهة الغرب:

لم يصمد إسماعيل – بثقافته التقليدية التى يشكل الإيمان والاجتماع والاتحاد قيمها الأساسية والبارزة – أمام غزو الثقافة الغربية بقيمها المغايرة فانهار. "لم تقو أعصابه على تحمل هذا التيه الذى وجد نفسه غريقا وحيدًا فى خلائه، فمرض وانقطع عن الدراسة وافترسه نوع من القلق والحيرة بل بدت فى نظرته أحيانا لمحات من الخوف والذعر(١٥٠).

هذه الأزمة وهذا الارتباك مبعثه التساؤل الممض حول شرعية الحياة الماضية، وهل تستحق البذل من أجلها والزود عنها خصوصًا أنها سرعان ما ستكون الإطار الذى يحوطه من جديد فى المستقبل وعقب عودته لوطنه ومبعثه أيضا معاينة لهذه الحياة الماضية وقد أضحت عاجزة أمام عقله الذى تفتح على العلم مع اكتشافه لسقم هذه الحياة وخوائها. ويأتى وضع إسماعيل كتجسيد لواقع المثقفين، بل للواقع العربى فى تلك الفترة بشكل عام، فالمنطقة العربية خضعت منذ أواخر القرن التاسع عشر وعلى امتداد النصف الأول للقرن العشرين لعملية غرس مفاهيم مختلفة يتكون منها إطار متباين للثقافة، هذا الإطار الذى ينطلق من مجموعة متفرقة من المدركات يتماسك رغم ذلك فى تصور متكامل أساسه فرض إدراك أجنبى على المنطقة ومساندتة من خلال خلق القناعة لدى الفئات القيادية بأن ذلك الإدراك هو وسيلة الجماعة لتحقيق التحضر وهكذا ترتبت نتيجتان مختلفتان ولكنهما متفاعلتان قادتا المنطقة إلى حالة من التمزق ما زالت أصداؤها تتردد. ثقافتان لكل منهما إطارها ومدركاتها وقيمتها المتميزة تتعايشان جنبا إلى جنب

إحداهما لا بد أن تطغى على الأخرى وأن تقود إلى التمزق العنيف فى الشخصية القومية ويزيد من هذا التمزق أن الثقافة القومية فى هذا الصراع تستند إلى بريق الحضارة المادية من جانب وإلى إغراء القوة المستعمرة لا بد وأن تتناقض مع الاستمرارية الثقافية التى هى طبيعة المفهوم الوظيفى للثقافة وجوهره[١٥١].

ورغم التمزق الذى عاناه إسماعيل بين نمطى الحضارة – حضارة الغالب والمغلوب – كانت مارى هى التى أنقذته من هذا التيه، ومكنته من استيعابه التام ومكنته فى الوقت نفسه ولحسن حظه من إجتياز "هذه المحنة التى تردى فيها الكثيرون من مواطنيه الشباب فى أوروبا وخلص منها بنفس جديدة مستقرة ثابتة وواثقة" [١٥٢]، نفس تؤمن إيمانا مطلقا بمعتقدات الغرب، وتدين كلية بثقافته وقيمه، نفس "إن طرحت الاعتقاد فى الدين فإنها استبدلت إيمانا أشد وأقوى بالعلم. لا يفكر فى جمال الجنة ونعيمها، بل فى بهاء الطبيعة وأسرارها[١٥٣].

ويمتد التثاقف ليطبع ثقافة التابع شكلا ومضونا رغم انتفاء المظاهر المادية للعلاقة بين الثقافات، فإذا كانت العلاقة الحسية والعاطفية بين إسماعيل ومارى لم تستمر فإن تأثيرها على شخصيته ظل باقيا وعميقا على امتداد حياته، فقد غرست فى أعماقه بذورا أينعت وتجسدت فى رؤى جديدة للعالم ونهج آخر فى الحياة.

صراع الثقافات بين المركزية الأوروبية والرسالة التمدنية:

كانت مارى فى مسلكها مع إسماعيل ومسعاها منه تجسيدا للمفهوم الاستعمارى للتغير الحضارى والذى قدمته الأنثربولوجيا الحضارية الغربية، ذلك المفهوم الذى يؤمن أصحابه بأن الحضارة الغربية هى وحدها القيمة، إنها المقياس الذى ينسب إليه مدى التحضر، فالمستعمر الذى يرى نفسه مركز العقلانية والمنهج العلمى والتقدم ومنبعهما أى يعتبر نفسه مجسمًا للحضارة لا يمكن أن يرى الأخر إلا موجودًا بدائيًا[١٥٤]، وهذا ما سعت إلى تحقيقه مع إسماعيل وعندما أنجزت رسالتها على خير وجه، واطمأنت إلى أن مريضها قد شفى من دائه، داء التخلف الشرقى.

عندئذ شعرت أن مهمتها قد انتهت ومن ثم انتفت أسباب العلاقة مع إسماعيل، هذا الآخر الشرقي فابتعدت عنه وانصرفت إلى زميل من جنسها ولونها"[١٥٥] بعد أن استنفدت التجربة أغراضها فهي "ككل فنان يمل عمله حين يتم[١٥٦] وبنزعة الغرب العملية في مواجهة الأمور وضعت ماري حدا للعلاقة التي لم تكن عاطفية خالصة، ولم يكن الحب هو الرابطة الأساسية فيها، وإنما إحساسها بالاختلاف وبمسئوليتها في استيعاب هذا الآخر هو جوهر العلاقة، وبانتفاء السبب انتفت الحاجة. "شفى إسماعيل ففقد كل سحره وأصبح كغيره ممن تعرفهم فلتجرب إذن صديقها الجديد"[١٥٧].

وتمثل عودة إسماعيل إلى وطنه وحيه الذي نشأ فيه مثلا بينا عن صدام الثقافات وتناقض الشرق والغرب وعجز تلك الفئة من المثقفين ممن تم استيعابهم تمامًا في ثقافة الغرب فعجزوا عن التأقلم مع نمط حياة تقليدي تمثله ثقافة الشرق التي عجزوا عن فهمها.

المفارقة بين الأنا والآخر وتناقض الشرق والغرب:

أبرز حقي في إطار تناوله لإشكالية الأنا الشرقية والآخر الحضاري الغربي المتناقضات والتعارض بين الشرق والغرب والتباين في أنماط القيم والتقاليد والعادات والسلوكيات. وتأكدت – على امتداد الرواية – المفارقة بين عالم كل من الأنا الشرقي وعالم الآخر الحضاري الغربي.

وتتعدد العناصر التي تساعدنا على الكشف عن هذه المفارقة، فبداية يتضح تعارض الأنا والآخر في الوصف الذي جاء على لسان البطل أحيانا وعلى لسان الراوي في أحيان أخرى لأحوال البطل وأحوال جماعته وواقع أهل الحي والوطن ثم تصوير أزمة البطل وصراعه من خلال المونولوج – وهو الكاشف عن أزمة البطل وصبواته وأحلامه – والذي يكثف في أجزاء عديدة من الرواية قضية المفارقة بين عالم الغرب المتفتح والمتحرر والذي حقق بالمعرفة والعلم تقدمه ونهضته وفتح آفاق المعرفة والتحضر أمام مواطنيه وعالم الشرق الذي يرزح تحت سطوة الفقر والقهر والجهل. كما انعكس في مواجهة شخصية إسماعيل

الرجل الشرقى بمارى المرأة الغربية وتجسد فى المقارنة بين شخصية إسماعيل قبل السفر وتطورها شكلا ومضمونا بعد لقائه بالآخر وسواء نبعت نبرة النص من نظرة محايدة، أو ناقدة، معادية أو صديقة، فإن هذا التعارض يعكس بجلاء ويحمل فى ثناياه صورة الذات والآخر المتعارضين.

وفى المواجهة بين شخصيتى إسماعيل ومارى مفارقة بين الأنا والآخر، فمن جانب تأكدت المسافة بين فهم إسماعيل – رمز الأنا – للحياة بشتى جوانبها، وبين فهم مارى – رمز الآخر – والتى تمثل عالمًا مفارقًا لعالم إسماعيل للحياة وقيمها وسلوكياتها، كما أبرز حقى من خلال علاقة الأنا بالآخر مقابلات وتضادات حاسمة وقاطعة بين الشرق والغرب. "إن أخشى ما تخشاه هى القيود، وأخشى ما يخشاه هو الحرية"(١٥٨).

كما انعكس التناقض – بوضوح – فى موقف مارى من إسماعيل وانتقادها لمسلكه فى الحياة ولنمط علاقاته بمرضاه فقد "رأته يطيل جلسته بجانب الضعفاء من مرضاه ويخص من يلحظ فيه آثار تخريب الزمن للأعصاب والعقول – وما أكثرهم فى أوروبا – يجلس صامتا ينصت لشكواهم وكان أكبر كرم منه أن يماشى منطقه منطقهم المريض"(١٥٩). فحدثته مارى بمنطق الغرب الذى يستند إلى حجج العقل التى تعلو على توسلات القلب وأناته والذى يناقض منطق الشرق ومسلكه. فعندما لحظته و"حلقة المرضى والمهزومين تطبق عليه يتشبثون به كلٌ يطلبه لنفسه فأقدمت وأيقظته بعنف أنت لست المسيح ابن مريم. من يطلب أخلاق الملائكة غلبته أخلاق البهائم(١٦٠).

وتقسو فى نقدها لتتجاوز مسلك إسماعيل الشخصى وتمتد إلى إدانة ثقافة الشرق عامة مؤكدة «أن هذه العواطف الشرقية مرذولة مكروهة لأنها غير علمية وغير منتجة، وإذا جردت من النفع لم يبق إلا اتصافها بالضعف والهوان»(١٦١).

ويأتى هذا الموقف تدعيمًا وانعكاسًا لموقف «الآخر» فى تعاليه على "الذات" انطلاقا من الإيمان بتفوق ثقافة الغرب واعتبارها نمطا مثاليا جديرا بأن يحتذى من قبل ثقافة الشرق التى تعد انحرافا عن هذا النمط.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن البحث عن مساحة لفهم الآخر يتطلب تقدير مساحة الاختلاف معه، فضخامة حجم الاختلاف ليست أمرا سيئًا للغاية إذا كان ينطلق من مبدأ الاعتراف بشرعيته وحق صاحبه فى أن يكون مختلفًا، أو إذا كان يوظف كمدخل أساسى لفهم فكرة التعددية وقبول وجود التنوع فى إطار الذات(١٦٢). وهو ما لم يتحقق فى مسلك مارى مع إسماعيل والتى - على العكس من ذلك - حرصت دائمًا على إبراز والتأكيد على التناقضات الصارخة فى الفكر والسلوك والتى تمثلت فى أمور ثلاثة: نمط الحياة، وأسلوب التفكير، ولون المستقبل حيث تتجه الذات (هنا الغرب / مارى) وهى تستعرض مزاياها وتفوقها الثقافى الخاص إلى الدخول فى نوع مما أسماه إدوارد سعيد "تهنئة الذات" والعدائية والفوقية حين تنافس ثقافة الآخر من جهة أخرى(١٦٣).

فالذات ترى نفسها أنها الأكثر تقدمًا فى نمط الحياة والتفكير الأكثر صدقًا فى الأحكام والأقوال والأفعال، الأحق فى الحفاظ على الموروثات المشتركة، والأجدر بالتالى فى الظهور والتعامل مع العالم الخارجى.

وتأتى فى هذا الصدد مجموعة رائعة من الاختلافات الأساسية والتمايزات الواضحة والمقارنات المتكررة حيث يحلو للذات أن تلعب مع ضدها ما أسماه غويتسولو "لعبة جدلية بين صور متقابلة قوامها سلسلة متصلة من التضادات" (١٦٤).

ونلاحظ أن صورة إسماعيل لدى مارى والسمات العديدة التى انتقدتها فى مسلكه إزاء قضايا الدين والدنيا، والعادات والخصال التى سعت جاهدة إلى تغييرها وتعديلها إنما هى فى صميمها امتداد لسمات الشخصية المصرية، بل والشرقية عامة فى الفكر الغربى، وتعكس على نحو أوآخر صورة الشرق فى عيون الغرب.

فمنذ القدم ومصر محل أنظار المفكرين وتحوى كتب المؤرخين المصريين والأجانب الذين عاشوا فى مصر وكتبوا عنها فى العصور المختلفة أوصافًا كثيرة لعادات المصريين وقيمهم وطقوسهم.

وفى كتاب «وصف مصر» الذى ألفة علماء الحملة الفرنسية خصص مجلد لوصف عادات المصريين ومعتقداتهم(١٦٥).

وهذه الدراسة وإن كانت غير متعمقة وانطباعيــة، فهــى تحــوى أوصــافا للمصريين ظلت عالقة فى أذهان الباحثين المصريين والأجانب حتى وقتنا هذا وهى فى أغلبها أوصاف وسمات سلبية، ويتضح فيها بجلاء المقابلة بين صفات المجتمع الشرقى الغربى والمجتمع الغربى(١٦٦).

فالمصريون فى هذه الدراسة كشأن إسماعيل فى عيــون مــارى متــدينون يتمسكون بالتراث خاملون متواكلون يتسمون بالبلادة والكسل والتحمــل ويقدســون الأولياء والموتى. ويرى البعض في إطار تقيــيم دراســات الشخــصية القوميــة المصرية أن إرهاصات التفكير حول شخصية الشعب المصرى جاءت من خــلال الأجانب الذين اتسمت آراؤهم بأنها ذاتية وشخصية نابعة بالأســاس مــن موقــف استشراقى، يتم من خلاله دراسة المجتمعات الشرقية فى ضوء نموذجهــا المثــالى المتمثل فى المجتمعات الغربية بالإضافة إلى أن أغلب الصفات التى وصــف بهــا المصريون اتسمت بكونها سمات سلبية عمد المستعمرون إلى نشرها والترويج لها لكى يجدوا من خلالها مبررا لاستعمارهم. ولعل تأثر الدارسين المــصريين بهــذه الآراء الانطباعية عن الإنسان المصرى يعد أكبــر دليــل علــى نجــاح أهــداف المستعمرين(١٦٧).

إلى جانب المواجهة بين شخصيتى مارى وإسماعيل، وكــان التحــول فــى شخصية البطل بعد لقائه بالآخر للدلالة على تنــاقض الــشرق والغــرب وبحــسه الساخر، نفذ حقى إلى أعماق هذه الشخصية ليصور التغير الجذرى الذى طرأ على ظاهرها وباطنها.

فنراه غداة السفر إلى أوروبا وهو يصعد سلم الباخرة "شــابا عليــه وقــار الشيوخ، بطيء الحركة، غرير النظرة، أكرش، ساذجًا، كل ما فيه ينبئ أنه قــروى مستوحش فى المدينة، ويحمل فى أمتعته قبقابا للوضوء وسراويل طويلــة ملائــى بالكعك والمهنية من عمل أمه وفاطمة النبوية" (١٦٨).

وتمر سنوات الغربة السبع وتتبدل الأحوال، فنجد الشاب القروى الساذج شابا أنيقا، سمهرى القامة، مرفوع الرأس، متألق الوجه، يهبط سلم الباخرة قفزًا "وعلى شفتيه ابتسامة حلوة مطمئنة، له أذن بارزة واعية، ونظرة حية يقظة تريد أن ترى كل شىء وتفهم كل شىء، إذا دققت النظر إليه وجدت تكورات وجهه قد زالت، وشد شدقيه فى أخدودين كانت شفتاه مرتخيتين قلما تنطبقان، أما الآن فقد ضمهما عزم ووثوق(١٦٩).

هذا التناقض فى الملامح والسمات ليس تناقضًا بين الشرق والغرب وإنما بين بعض الجوانب السلبية لثقافة الشرق، وبعض الجوانب الإيجابية لثقافة الغرب. وقد ركز حقى هنا على ما أحدثته البيئة الأوروبية من تغيرات إيجابية مست شخصية إسماعيل فزالت عنه السذاجة والنظرة الغريرة التائهة، ونفض عنه بلادة الحركة وبطئها، وانغرست فيه فى المقابل يقظة وحيوية مبعثهما رغبة أكيدة فى المعرفة، واكتسب طمأنينة وثقة فى النفس منبعها الثقافة والعلوم التى نمل منها طويلاً، ورغبة أكيدة وعزيمة قوية فى تطويع علمه وخبرته ومعارفه لخدمة أهله ونهضة مجتمعه.

ومن جانب آخر صور حقى تضاد الشرق والغرب – قيما وواقعا – من خلال مزيج من المظاهر الإيجابية والسلبية التى طرأت على شخصية إسماعيل بفعل سنوات الغربة السبع.

تناقض الشرق والغرب بين استحالة التقارب وإمكانية المصالحة:

مع تأكيد حقى على تناقض الشرق والغرب يثار تساؤل حول صورة الآخر فهل كان الغرب مجتمعًا مناقضًا لمجتمعنا ويستحيل معه التقارب، أم هو على العكس من ذلك مجتمع مختلف، ولكن هناك إمكانية للتلاقى؟

ونلاحظ على امتداد الرواية أنه رغم إبراز حقى للمتناقضات العديدة، ورغم تأكيده على تضاد الشرق والغرب، فقد طرح إمكانية المصالحة. وفى إطار تناوله لقضية علاقة الشرق بالغرب لم ينشغل فحسب بالتأكيد على مظاهر التناقض، وإنما

اهتم بالبحث عن حل لتلك المشكلة التى أرقت أبناء جيله والأجيال السابقة واللاحقة ووجده فى الصيغة التوفيقية التى اهتدى إليها إسماعيل فى النهاية بعد صراع مضنٍ.

علاقة المرأة بالرجل فى الشرق والغرب – نظرة مقارنة:

كان للمرأة حضور دائم ومؤكد في أغلب الأعمال الأدبية التي تناولت صورة الذات والآخر وطرحت إشكالية العلاقة بين الشرق والغرب والتقى معظم الكُتَّاب في تجسيد ملامح صورة ايجابية للمرأة الغربية / الآخر في مواجهة صورة المرأة التقليدية / الذات بتخلفها وانكفائها على ذاتها ووقوعها أسيرة التقاليد والعادات البالية كما جسدوا من خلال المواجهة بين نمطى الصورة مظهرا للتناقض بين الشرق والغرب وتمدنا "قنديل أم هاشم" بعناصر وافية للمقارنة بين الشرق والغرب، فلو وضعنا فاطمة النبوية فى مواجهة مارى نجد الشرق فى مواجهة الغرب، فالشرق "مجتمع تعيش فيه المرأة وراء الحجاب" (١٧٠).

فالمرأة المصرية سلبية، تابعة، أمة لسيد هو الرجل، على قدر محدود من العلم والثقافة، تشعر بالدونية وبضآلة قدرها. ويعزز هذا الشعور نظرة الرجل للمرأة كما يكرس المجتمع هذه الرؤية المتدنية للمرأة وفى المقابل نجد الغرب والذى تعرف عليه إسماعيل من خلال المرأة يجسد نموذجا مُغايرًا من مجتمع "تتربع المرأة فيه على عرشه(١٧١).

فعلى النقيض من شخصية فاطمة تأتى مارى لتقدم نموذجًا للفتاة الطليقة المتفتحة للحياة التى لا تكبلها قيود من تقاليد ثقيلة الوطأة مما يكبل الفتاة والمرأة المصرية المعاصرة لها وجسد حقى من خلال تصويره لعلاقة المرأة بالرجل فى كل من الشرق والغرب مظهرًا للتناقض بين واقع المرأة فى كل من المجتمعين من جانب وبين الشرق والغرب عامة من جانب آخر.

فعلاقة فاطمة بإسماعيل تمثل التبعية والإحساس بالدونية، فحياتها ذات الإيقاع الرتيب والفارغ مرهونة بحياته، فهو محور حياتها حيث تتمثل سعادتها

الحقيقية فى أن تعيش فى ظله، تتأمله بانبهار فإذا جلس إلى المذاكرة "تعلمت كيف تكف عن ثرثرتها وتسكن أمامه فى جلستها صامته كأنها أمة وهو سيدها تعودت أن تسهر معه كأن الدرس درسها تتطلع إليه بعينها المريضتين" (١٧٢). ولا تنقطع نظرة الإجلال لعلمه وقدره، وتشعر بضآلتها مقارنة به الحكمة عندها تتمثل فى كلامه إذا نطق(١٧٣).

وفى المقابل يبادلها إسماعيل – هى وأبناء جنسها – نظرة متعالية، "هؤلاء الفتيات لو يعلمن كم هى فارغة رءوسهن!!" (١٧٤).

وقد ترسخت هذه النظرة الدونية للمرأة بعد معايشة للنموذج الغربى المغاير فتعقب عودته كان أول ما لفت نظره فى أمه افتقارها لمقومات الشخصية الإيجابية، تلك الشخصية التى ألفها فى الغرب فلاحظ أن ليس لها من الشخصية نصيب! ليست إلا كتلة من طيبة سلبية"(١٧٥).

وإلى جانب الشعور بالدونية نجد المرأة الشرقية على أتم استعداد للخضوع والاستسلام لقاء رضا الرجل، فعندما بدأ إسماعيل بعد عودته فى محاولة علاجها استنادًا إلى علم الغرب سلمت الفتاة نفسها إليه مطمئنة لا يهمها مرضها بقدر ما يهمها أن تكون بين يديه، موضع عنايته"(١٧٦).

وهذه هى الصورة التقليدية للمرأة الشرقية التى لا هم لها سوى إرضاء الرجل حتى ولو على حساب حياتها.

وعندما فشل فى علاجها فى محاولته الأولى و"انطفأ آخر بصيص تتغذى به لم تثر.. لم تشك.. لم تلمه. أسلمت إليه نفسها عن رضا فأوردها التلف، فما قالت لذابحها تريث" (١٧٧).

وهو مظهر آخر لقلة الحيلة وللسلبية والاستسلام لفعل الرجل مهما كانت عواقبه دون شكاية.

أما علاقة مارى بإسماعيل فنطرح نموذجًا آخر مغايرًا، نموذجا لا تنتفى فيه مظاهر التمييز بين الجنسين فحسب، وإنما يقدم نمطًا لعلاقة المرأة القائدة التى تقود

خطى الرجل وتساهم فى تشكيل فكره ووجدانه. فهى ليست علاقة بين أنداد متساوين، وإنما علاقة قطب بمريد.

وفى حين كان إسماعيل هو الطبيب الذى عالج فاطمة وأعاد إليها بصرها وردها سليمة معافاة كانت مارى هى التى أنقذت إسماعيل من مرضه وقلقه وحيرته. وفى حين حمل إسماعيل على عاتقه مسئولية انتشال فاطمة من التخلف وتوعيتها بمظاهر الحياة الحديثة ليجعلها "من بنى آدم"(١٧٨) كانت مارى من منطلق مسئولية الرجل الأبيض فى تمدن الشعوب المتخلفة هى التى أخذت على عاتقها قيادة إسماعيل إلى مدارج الرقى والتحضر.

ومن جانب آخر لا نلحظ فى أغلب الأحيان حضورًا للمرأة الشرقية فى تحديد نمط علاقتها بالرجل ومسار هذه العلاقة، فقبل سفره قرأ إسماعيل فاتحته على فاطمة مع أبيه وفى غياب لوجودها المادى والمعنوى، وفى النهاية وبعد أن أتم شفاءها، كان الارتباط بها هو قراره هو وكان إسماعيل الرجل هو دائما صاحب القرار الأول والأخير، وعلى العكس كان مسار علاقة مارى بإسماعيل، فبداية هذه العلاقة الحسية العاطفية المتحللة من أى ارتباط رسمى جاءت وليدة مبادرة من مارى وعلى امتداد العلاقة كانت هى دائمًا الطرف الأقوى الذى يتحكم فى مسار الأمور ويوجهها وكانت هى اليد التى تمسك بجميع الخيوط ومثلما كانت هى البادئة بهذه العلاقة بوازع من الانجذاب للأخر المختلف، وبرغبة فى اكتشافه وتطويعه جاء قرار إنهاء هذه العلاقة قرارًا فرديًا من جانبها هى استجابة لإحساسها بأن العلاقة استنفدت أغراضها مما يستوجب عليها وضع حد لها.

والشروع فى علاقة من نمط آخر تحقق من خلالها أهداف أخرى تتمشى مع طموحاتها ورغباتها المتعددة فابتعدت عن إسماعيل وانصرفت عنه "إلى زميل من جنسها ولونها"(١٧٩).

وحرص حقى على التأكيد على اختلاف مظهر علاقة المرأة بالرجل ومدى عمقها فى المجتمعين، فالعلاقة فى الغرب ممثلة فى علاقة مارى بإسماعيل علاقة وقتية عابرة تقترن بهدف محدد تدوم بدوامه وتزول بزواله، فدافع الرغبة

والمصلحة هو الموجه للعلاقات الحسية والعاطفية، ومن جانب آخر لـيس هنـاك دفء فى العلاقة، وهناك إباحية تتيح تعدد العلاقات الحـسية دون موارbـة ودون مبالاة.

ومن جانب آخر يقبل الرجل الشرقى فى غربته نمطا من العلاقة مع المـرأة الغربية لا يستبيحه مع المرأة الشرقية ولا يتصور إقدامها عليه مما يعـد مظهـرا للتناقض فى المسلك والمعتقد.

ثالثًا – المثقف والعلاقة الحـضارية بـين الـشرق والغـرب، جدليـة الـصراع والمصالحة:

فى إطار تناول قضية العلاقة الحضارية بـين الـشرق والغـرب انـصب الاهتمام الأساسى ليحيى حقى على قضية مسئولية المثقف إزاء واقعه ودوره فـى حسم الصراع الحضارى بين الشرق والغرب، وكان الجانب الذى كرس له الاهتمام الأكبر هو أزمة المثقف ومحنته حين ينعزل عن جماعته ويتعـالى علـى ثقافتـه ويعجز عن فهم جوهرها والتواصل معها والاستبصار بقيمها وأسسها فيقـع أسـير اغتراب عن واقعه والغربة عن وطنه ومنبته. وقد جعل حقى من أزمة الاغتـراب المثقف وأزمة الهوية السياسية سببا لمشكلة التناقض بين الشرق والغـرب، وفـى القضاء عليها حلا للتناقض وطرحا لإمكانية المصالحة.

دور المثقف فى بناء الأمة:

توصف الطبقة المثقفة بأنها موقف ووظيفة، أما الموقف فهو الانتمـاء إلـى الجماعة والتعبير عن الضمير الجماعى. وأما الوظيفة فهى البحث عـن الحقيقـة لذاتها بدون زيف[١٨٠]. فالوظيفة الحقيقية للطبقة المثقفة على الأقل مـن المنطلـق السياسى هى أن تكون المقدمة الكفاحية أى رأس الحربة للإرادة القوميـة عنـدما تكون هذه الإرادة فى حاجة إلى استعادة نفسها، فالمثقف له وظيفة مزدوجة: التعبير عن الضمير من جانب، وقيادة حركات الرفض من جانب آخر[١٨١]. انطلاقا مـن هذا التوصيف لموقف المثقف ووظيفته من المنطلق السياسى نتتبع نمط المثقف كما

جسده إسماعيل فى مواقفه وأدواره المختلفة وعبر التطور الذى مر به فعند عودته إلى وطنه بدأ الوعى الاجتماعى عنده يتخذ مسارًا إيجابيًا، وتولد لديه إحساس بمسئوليته إزاء وطنه وقومه مبعثه يقظة الوعى بواجب المبادرة والإمساك بالزمام. ورغم أنه فى الغربة وطوال السنوات السبع التى قضاها فى إنجلترا كان يشعر بمصر شعورًا مبهمًا(١٨٢). ورغم ذلك فمجرد أن وطأت قدماه أرض مصر تبدل هذا الشعور وبدأ "يشعر بنفسه كحلقة فى سلسلة طويلة تشده وتربطه إلى وطنه"(١٨٣).

وبدأت ملامح البطل الايجابى تتشكل فى مسلك الشاب المثقف الذى راعه تخلف مجتمعه وقومه، وعندما بدت له مصر فى تخلفها غارقة فى سبات عميق، تساءل فى حسرة وألم: "متى تستيقظ؟ متى؟ وكلما قوى حبه لمصر زاد ضجره من المصريين(١٨٤).

المثقف وصدمة اليقظة:

غير أن هذه الأحاسيس والتطلعات كانت أشواق العودة وحب الوطن المجرد الذى لم يصطدم بعد بمرارة الواقع وقسوته، فعندما "أطل من النافذة رأى أمامه ريفا يجرى كأنما اكتسحته عاصفة من الرمل، فهو مهدم متخرب. الباعة على المحطات فى ثياب ممزقة، تلهث كالحيوان المطارد وتتصبب عرقًا(١٨٥).

وتولدت داخله مشاعر متباينة، فإذا كانت مظاهر التخلف قد باعدت بينه وبين إمكانية الاندماج مع واقعه، فإنها أكدت من جانب آخر رفضه لهذا الواقع وإصراره على مواجهته وتغييره.

ومن المفارقات الدالة أنه مع أول مواجهة للواقع القريب، وسط فرحة الأهل بلقاء طال انتظاره، بدأت تتسرب إلى نفس إسماعيل – هذه النفس الثائرة والحالمة بالتغيير – مشاعر الغربة، تلك المشاعر التى قادته إلى حالة الاغتراب، وإلى أزمة الهوية التى انتابت بطلنا وكادت تفقده صوابه بل وتفقده معنى الوجود

فعندما أعد العشاء "جلسوا من أجله حول مائدة لهم من الخشب الأبيض، لـم يأكل عليها أحد. لم يأكلوا هم من شدة الفرح، ولم يأكل هو من صدمة اليقظة حتـى فى اللحظة التى كان يجب أن تشغله سعادة العودة إلى أحضان والديه على القيـاس والمقارنة والنقد لم يملك نفسه من التساؤل: كيف يستطيع أن يعيش بينهم؟

وكيف يجد راحته وسط هذه الدار" (١٨٦). وبدأت صدمة اليقظة تتحول إلـى أزمة اليقظة.

المثقف وأزمة اليقظة:

دارت المعركة الأولى فى دار إسماعيل وبين أهله. رأى أمه تسكب زيـت قنديل أم هاشم فى عينى فاطمة فـ "قفز إسماعيل من مكانه كالملسوع! أليس مـن العجيب أنه وهو طبيب العيون يشاهد فى أول ليلة من عودته بأية وسـيلة تـداوى بعض العيون الرمداء فى وطنه؟" (١٨٧).

فصرخ فى أمه ومضى فى هياجه وانتزع من أمه الزجاجة وقذف من النافذة ونظر إلى العيون من حوله فلم يجد تسامحا ولا فهما وربما استشف فـى نظـرتهم بعض الرعب والتوجس فعيون أهله تنظر إليه متوجـسة منـه مـستنكرة كلامـه ومسلكه.

وخرج إسماعيل من داره عاقدا العزم على "أن يطعن الجهل والخرافة فـى الصميم طعنة نجلاء ولو فقد روحه" (١٨٨). وهذا جانـب مـن مـسئولية المثقـف ووظيفته، فالمثقف أكثر حساسية وشفافية من المواطن العادى فى التعبير عن أزمة أمته. ووظيفته الحقيقية هى أن يعلن عن رأيـه بـصراحة ولـو علـى حـساب حياته(١٨٩).

ولكنه فى ثورته على واقعه القريب وغضبه من مسلك أهله يواجه مـا زاد سخطه ونقمته واتجه إلى تحطيم القنديل وسط صراخه "أنا أنا أنا" (١٩٠). غير أنه لم يستطع أن يتم جملته فقد داست عليه الجموع بالأقـدام وأشـرف علـى المـوت،

وأصبحت إرادته إرادة معادية للوسط المحيط به، وأصبح الوسط المحيط به عدوانيا بدوره وهنا بلغت قمة المعاداة بين إرادة إسماعيل والبيئة المحيطة به.

فهو من جانبه ناقم على أهله وواقعه أما الأسرة من الجانب الآخر فقد اجتمعت "فى ليلة الفرح بعودته تبكى صوابه المفقود" (١٩١). وأصبح إسماعيل فى اغترابه عن واقعه شخصًا آخر داخله(١٩٢).

ومسلك إسماعيل هنا والذى استند إلى الثورة على التقاليد وتحطيم المعتقدات والرواسخ الثابتة لدى الطبقات الشعبية واللجوء إلى الأسلوب القومى والعنيف والثورى فى التغيير، يجد أصداء له فى فكر الحداثة(١٩٣).

أزمة الهوية فى الدول النامية – صراع الهروب والصمود:

إزاء الحيرة التى انتابت إسماعيل تفاقمت عزلته وانحدرت حالته إلى مرض عصبى ألزمه الفراش أياما وكان طبيعيا أن يفيق بعد حين وأن يعاود التفكير فى مصيره ولكن إرادة إسماعيل التى لا تستسلم بسهولة تظل حائرة بين نمطين من الحياة يتنازعانه: النمط الأول يستهويه ويدعوه للعودة إليه حيث يجد فى الحياة الغربية بيسرها وبوجهها البراق أمنه وملاذه ومستقبلاً واعدًا والنمط الثانى يعذبه ويؤرقه، يشده إلى هذه الدار التى لا يطيقها ويربطه إلى هذا الميدان الذى يكرهه ومهما حاول فلن بسيطيع فكاكا.

وعاوده الصراع الذى ينتاب مثقفى العالم الثالث، صراع الهجرة إلى الغرب حيث العلم والتقدم أو التشبث بالوطن حيث التخلف والقهر بمظاهره العديدة.

هذه الأزمة الروحية والحيرة المؤرقة تعكس جانبا من أزمة المثقف فى الدول النامية وتمزقه بين ولائه لوطنه ونفوره من واقعه، وتوزعه بين هويته القديمة وهويته المكتسبة وحيرته بين الهرب إلى وطن الآخر حيث الراحة والاستقرار وبين الصمود فى وطن الذات حيث التحدى والمواجهة، كما تعكس من جانب آخر أحد مظاهر أزمة تلك المجتمعات النامية والمتمثلة فى ظاهرة الرفض

المتبادل بين الثقافة العليا، ثقافة النخبة المنظمة والعقلانية والثقافة الشعبية بحيث تتحول كلتاهما إلى منظومات مغلقة تحيل إلى جماعة متميزة وتؤكد وجودها تجاه الأخرى وتغذى مشاعر العداء لها بقدر ما يخفى عجز الثقافة القومية ككل عن تأمين الحلول الملائمة والإجابات الفعالة على المشاكل التى يطرحها الواقع المتغير فتزول الثقافة القومية كنتاج موحد لصورة الجماعة ودورها وتصبح الجماعة عاجزة عن التعرف - فى هذه الثقافات الجزئية - على نفسها ولا على تعريف الآخرين عليها، وتصبح مرجعية النخبة مغايرة كليا لمرجعية الجماعة الشعبية.

ففى كل الدول النامية توجد النخبة الاجتماعية نفسها مع أيديولوجيات التغيير والتقدم والتحديث المستقاة من الثقافة السائدة، وتجعل من هذه الأيديولوجيات دينا خاصا بها وسندًا رئيسيًا لسلطانها كمجموعة متميزة. وتنظر الجماعة الشعبية إلى هذه الأيديولوجية كغطاء لتحالف عميق وتفاهم متزايد بين النخبة المحلية والهيمنة الاجنبية. ومن هنا يولد التناقض الدائم بين الرغبة العارمة فى إحداث تغييرات بنيوية وجذرية تتطلع إليها كل فئات المجتمع، وإرادة الحفاظ على الوحدة أو الهوية الجماعية كمصدر للمساواة والتضامن. وعندما يتعارض التغيير - بمعنى المشاركة فى الحضارة وتمثلها - مع مطلب الهوية أو الاحتفاظ بذاتية مستقلة لا بد أن تفقد الجماعة كل إمكانية على الحركة والمبادرة، وتغرق فى النزاعات الداخلية والدائرية.

والثقافة الشعبية ليست الوحيدة التى تجد نفسها مستبعدة عن النشاط المبدع والمنتج، بل إن الثقافة العليا هى أيضا تضطر بقدر تحولها إلى مرجعية أيديولوجية للجماعة التى تحملها إلى توظيف نفسها فى المعركة السياسية الأيديولوجية وذلك على حساب وظائفها العقلية والعلمية المبدعة. "وهذا ما يفسر بقاءها رهينة للإبداع الخارجى، وعجزها عن الاستقلال بمصادر إبداعها. إنها تتحول إلى دعوة إلى العلم والعقل والحداثة أكثر مما تصبح هى بذاتها ثقافة العلم والعقل والحداثة"[١٩٤].

وانطبق هذا على مسلك إسماعيل مع قومه وواقعه، وعلى نهجه فى علاجه لفاطمة فقرر أن يبدأ فى علاجها مستعينا بما فى جعبته من معلومات طبية، ووفقا

لما يقتضيه طبه وعلمه وداوم على نهجه وعلاجه أياما وأسابيع دون جدوى، وضاعف عنايته واستشار زملاءه وأساتذته فأيدوا طريقته فى العلاج، ومع ذلك لم يجدِ طبه نفعًا، وأصيبت فاطمة بالعمى ولم ينقذها فى عمله حيلة.

وفشل إسماعيل ثانية فى معركته – كما فشل من قبل مع أهله – ومثلما عجز عن مواجهة الجهل والخرافة عجز أيضا عن مواجهة المرض وازداد اغترابًا وكان وقع الإخفاق عليه مزلزلاً وشعور الذنب والإثم مضنٍ "فهرب من الدار.. لم يستطع الإقامة فيها وفاطمة أمامه، وعماها دليل على عماه"(١٩٥).

أن نجد فى مراحل صراع إسماعيل وعنته تطبيقا لمفهوم الصدمة الثقافية الذى كان كاليريد إدبرج أول من صاغه واعتبره شكلا من أشكال المرض العقلى الذى قد لا يشعر به الفرد ولكنه يمر بكل مراحله حتى يعيد التوازن إلى نفسه مرة أخرى(١٩٦).

الإيمان بالغيبيات واستعادة دور الدين فى إعادة تشكيل الذات:

تعد الإرادة أهم المحاور التى يدور حولها إنتاج يحيى حقى الأدبى والفكرى. وقد أكد حقى على ذلك – فى إجابة عن سؤال عن أهم الأفكار التى تلح عليه فى قصصه – حيث جعل فى مقدمة هذه الأفكار "الإعلاء من شأن الإرادة وجعلها أساسا لجميع الفضائل. وهذا ناتج عن تصورى أن العالم معركة كبيرة. والسلاح هو الإرادة" وفى الحياة تترجم الإرادة إلى حركة دائبة من الصراع بين إرادات مختلفة، من أجل أهداف متباينة. وفى هذا الصراع تتجلى بعض الإرادات إيجابية وبعضها الآخر سلبية مما يفضى فى أحيان كثيرة، وكما يتضح فى العديد من قصص حقى إلى ابتلاع إرداة لإرادة أخرى، ونادرا ما يسيران جنبا إلى جنب ومتحاذيتين إلى نهاية الشوط، ما دامت الصورة الواقعية للإرادة فى الحياة هى المبارزة والنزال.

والإرادة فى قنديل أم هاشم هى إرادة المعرفة، إرداة البحث عن اليقين. هل هو العلم أم الإيمان الساذج، أم معادلة متكافئة بين العلم والإيمان. وقد واجه

إسماعيل صراعا بين العلم والحكمة اللذين تزود بهما – خلال بعثته فى أوروبـا – وبين التخلف وسطوة التقاليد والعادات المتأصلة فى مجتمعه. وكان عليه أن يبحث عن حل للمشكلة، "وهى ليست مشكلة فردية، بل هى مشكلة جماعية قومية تواجهها إرادة فرد مهما كان زادها من المعرفة والحكمة، فهى إرادة فرد يتضاءل حجمها كثيرا إزاء المشكلة الجماعية العويصة. إنه يواجه قرونًا مـن التقاليـد والعـادات جمدت تحت وطأتها تصورات الناس، ويواجه آباء وأجدادا وإخـوة يحيطـون بـه يرصدون حركاته وكلماته وباسم مقدسات كثيرة يملكون شرعا وقوة أن يسحقوه هو وكل علومه ومعارفه، فهى فى نظرهم سفسطات إثم وهرطقة"(١٩٧).

فى إطار هذه الأزمة شقى إسماعيل وتعذب، وحار وتخبط، ولكن عاد يبحث من جديد عن سر فشله وإحباطه، وهنا التقت خبرة الغرب مع أصالة الشرق لتكون له عونا وملهما. فقد عاش فى أوروبا وصلى مع مارى للعلم ومنطقه(١٩٨). ومـن أول متطلبات العقلية العلمية أن لا تتصدع أمام هول المشكلة، بل تواجهها بحكمـة وروية فتتراجع لتتأملها وتتفحصها باحثة عن منفذ آخر ومخرج جديد.

ومن جانب آخر كانت جذوره الراسخة فى تربة مـصر معينـا لـه علـى الخروج من أزمته واستعادة ثقته بذاته.

وبعد صراع مضنٍ مع النفس ومع الآخرين، صراع بين علمه المـستحدث وإيمانه المورث بدأت الطمانينة تعرف طريقها إلى نفسه لتعيد له بـصيرته ليـرى الوجود بوجه جديد، ويعاود النظر إلى واقعه وأهله وشعبه مـن زاويـة مختلفـة وبرؤية تبحث عن الجوانب الإيجابية وبدأ الإيمان يتخلل نفس إسماعيل. لقـد تنبـه إلى خطئه، وشعر بنشوة الانتصار على أزمة الاغتراب ومحنة التردى، ووجـدت إرادته – الباحثة عن اليقين – ضالتها فى النور الذى أشع فى داخله "أين أنت أيهـا النور الذى غبت عنى دهرا؟ مرحبا بك! لقد زالت الغشاوة التى كانت ترين علـى قلبى وعينى" (١٩٩). وتبين معالم الطريق السديد وفهم ما كان خافيا عليه: "لا علـم بلا إيمان، ولا إيمان باستعلاء وتهجم"(٢٠٠).

لقد ثبتت هذه الدروس في قلب إسماعيل نعيمة تلك المرأة الساقطة التي كان يراها قبل سفره إلى أوروبا دائبة التردد على المقام، تدعو الله من قلبها أن ينعم عليها بالتوبة، وبعد سبع سنوات يلتقي بها في المقام وهي توفي بالنذر الذي كانت قد قطعته على نفسها عند التوبة. ويؤكد حقي هنا على أن الإيمان هو الحل سواء حل الصراع الذي انتاب إسماعيل وتملكه، أو حل المشاكل مهما كانت ضخامتها ومهما بدت بعيدة عن الحل. وهو هنا يعقد مقارنة بين مسلك إسماعيل ونعيمة. هو تخلى عن إيمانه وتهجم على المعتقدات وأنكرها فوقع في صراع مرير لم ينقذه منه سوى العودة إلى الإيمان. أما نعيمة فرغم افتقارها للصفات التي تحلى بها من علم وثقافة فقد تمسكت بالإيمان حتى تمكنت بفضل إيمانها أن تنتشل نفسها من الضياع، وأكرمها الله فتابت عن طريق الخطأ الذي كانت تسلكه.

وهذه المقارنة لها دلالة هامة: "لقد صبرت وآمنت فتاب الله عليها وجاءت توفي بنذرها بعد سبع سنوات لم تقنط ولم تثر ولم تفقد الأمل في كرم الله، أما هو الشاب المتعلم الزكي المثقف فقد تكبر وثار وتهجم وهجم وتعالى فسقط"[٢٠١].

إلا أنه تمكن من حسم الصراع المستعر داخله بفضل عودة الإيمان إلى قلبه والذي جعله يشعر بالاندماج في الواقع والانتماء إلى الأهل مما مكنه من أن يسلك مسلكا إيجابيا وكفل له النجاح وحسم الصراع.

تزاوج العلم والإيمان كجسر لتواصل الشرق والغرب:

حاول يحيى حقي من خلال مسلك إسماعيل التصالحي وأسلوبه التوفيقي في تحقيق التوافق بين الأبعاد المادية والروحية للحضارة[٢٠٢]. فمع تبين أسباب الإخفاق، بدأ إسماعيل يفكر في حل لأزمته فتراجع عن مواقفه المتطرفة والحادة وعن أسلوبه المتعالي باحثا عن منفذ جديد لواقعه وعن أسلوب أكثر ملاءمة واعتدالا من أجل تمكين العلم من أن يؤتي ثماره الخيرة على أهله وواقعه دون أن يواجه بالرفض والعداوة وحاول في نهجه هذه المرة أن يوفق بين ما تزود به من علوم أوروبا ومظاهر نهضتها وبين طبيعة الحياة المصرية بعاداتها وتقاليدها وقيمها التي تتباين عن مثيلاتها في الغرب، وأن يلائم بين العلم والبيئة التي يطبق

فيها هذا العلم. لقد أدرك أن تحقيق حلمه فى تطويع علم الغرب لانتشال الشرق من تخلفه وأزمته ليس حلما سهل المنال، وأن مد الجسور لتواصل الشرق والغرب ولالتقاء الحضارتين مهمة شاقة تستلزم الحنكة والمهارة والذكاء فقد شعر «أن تحت أقدامه أرضا صلبة ليس أمامه جموع من أشخاص فرادى، بل شعب يربطه رباط واحد هو نوع من الإيمان وثمرة مصاحبة الزمان والنضج الطويل على ناره»(٢٠٣). لذا كان عليه أن يحسن استغلال هذا الرباط، وأن يحسن اختيار وسيلته فى تحقيق مسعاه، وأن يحول ثورته إلى فهم عميق للطبيعة التى يقترب منها ولمدى قدرتها على المبادئ الجديدة وما يحمله فى جعبته من علم وفكر. وتبين إسماعيل أن العيب ليس فى علمه وخبرته التى استقاها من الغرب وإنما فى أسلوب تطويع هذا العلم وتطبيق هذه الخبرة، فقد خالف فى مسلكه مع مريضته الإطار المعنوى للعلم، فاقترب منها فى تعال وغرور، وانكب يداويها وكل همه تأكيد ذاته وتفوقه "لقد عالج فى أوروبا أكثر من مائة حالة مثلها فلم يخنه التوفيق فى واحدة فلماذا لا ينجح مع فاطمة أيضا"(٢٠٤)..

أما فاطمة من جانبها فلم تر فى إسماعيل سوى ابن عمها وزوجها مستقبلا، فخضعت له وسلمت إليه نفسها مطمئنة، ولكنها لم تسلم له يقينها وثقتها فى الشفاء على يديه وبعلمه وبعيدا عن زيت القنديل وبركة أم هاشم التى عاشت فى كنفها وحراستها فكان الشفاء بعيد المنال لأن كيانها لا يستجيب لدواء لا بركة فيه، ولطبيب ينكر ما ترتكن إليه من إيمان وقيم وربما تحفزت فى أعماقها نزعة تمرد خفى دفاعًا عن معتقداتها ومقاومة لكل ما يمس بهذه المعتقدات وفى مقدمتها علم إسماعيل وسخريته التى تتردد أصداؤها فى أذنيها. «أنا لا اعرف ام هاشم ولا ام عفريت أهى دى ام هاشم بتاعتكم هى اللى حتجيب للبنت العمى، سترون كيف أداويها فتنال على يدى أنا الشفاء الذى لم تجده عند الست ام هاشم"(٢٠٥).

لقد آمن أن لا نجاح للطبيب فى مداواة مرضاه دون ثقة وإيمان يغمر قلب المريض ويكسبه الراحة والطمانينة التى تكفل له مغالبة العلة وتعينه على الاستجابة للعلاج فقد أدرك أن فاطمة "لم تكن تؤمن بى، وإنما كان إيمانها ببركتك أنت

وكرمك ومنك. ببركتك أنت يا ام هاشم" (٢٠٦). لذلك فعندما عاود علاجه مرة ثانية، عاد إلى مريضته بنفس جديدة. وروح جديدة لم يلوّح لها برسائله وأدواته وإنما بدأ علاجه مضيفا إلى علمه إيمانا وتواضعا وصبرا وأملا فى الشفاء. لقد أتى إليها حاملا زيتا من القنديل، ولاطفها بكلمات رقيقة باعثا الدعة والطمأنينة فى نفسها المنكسرة الراضية «دخل الدار ونادى: فاطمة تعالى يا فاطمة! لا تيأسى من الشفاء لقد جئتك ببركة ام هاشم! ستجلى عنك الداء وتزيح الأذى وترد إليك بصرك فإذا هو حديد"(٢٠٧).

لقد أوحى إلى مريضته بسلوكه هذا بحسن نيته وبأنه ليس إفرنجيا دخيلا أى آخر وإنما هو مثلها ابن بار لمصر وجزء من الذات ونجح فى اكتساب ثقتها واجتياز الهوة التى كانت تفصله عنها وتحول دون التواصل معها، عندئذ هدأت روحها وتفتحت بعد طول تقلص وانقباض، وأفسحت الطريق ليدخل إليها علم أوروبا وعاد إسماعيل من جديد إلى علمه وطبه يسنده الإيمان، ليس ثمة معجزة يصنعها زيت القنديل، ولكن الإيمان به يصنع الإصرار والأمل فى الشفاء وبها يثمر العلاج. لقد أكد حقى من خلال مسلك إسماعيل على أهمية تحقيق التواصل الوجدانى الكامل بين الشعب ورواد التغيير وقادته، فالتعالى والانفصال عن الجموع لا يثمر ولا يؤتى آثارا إيجابية وعلى حد قول حقى «إن عمل إسماعيل قبل أن يكون رمزا قصدت به أن يكون نزولاً لا انحطاطًا يتيح له المشاركة الوجدانية مع الشعب. إن الهدف الأسمى الذى نسعى إليه هو رفع وجدان الشعب إلى مستوى عقلية إسماعيل العلمية، فإذا احتاج الأمر إلى وقت طويل فلا مفر فى الفترة السابقة إلى نوع من الصلح لإمكان تلاقى الوجدانين، فعلى هذا التلاقى تثمر كل حركات الإصلاح فى عالم المعنويات والماديات تقدمها. إن سر نجاح الإصلاح هو هذا الصلح العادل بين الوجدانين بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر" (٢٠٨).

لقد أدرك إسماعيل أهمية الالتزام بالجماعة وبوحدتها وتقدمها، وآمن بأنه لا بديل لمجتمعه وأهله عن ثقافتهم وعن تنميتها وتطويرها، وضرورة رفض كل ما من شأنه أن يهددها بالتفكيك والفناء والتعالى على مضمونها وهدم مرتكزاتها عنوة. وبعد

أن كان يرى الذات الجماعية، تلك التى يموج بها الميدان "آثارا خاوية محطمة كأعقاب الأعمدة الخربة، ليس لها ما تفعله إلا أن تعثر بها أقدام السائر" (٢٠٩). تبدلت مشاعره وتغيرت نظرته فتبدت له هذه الجموع بمنظور جديد.

وبعد أن كان يشعر أن "هذه الجموع أشلاء ميتة تطبق على صدره وتكتم أنفاسه، وتبهظ أعصابه" (٢١٠)، رأى فى قومه ملامح شتى بصورة إيجابية واعدة "هذا الشعب شاخ فارتد إلى طفولته. لو وجد من يقوده لقفز إلى الرجولة من جديد فى خطوة واحدة، فالطريق عنده معهود والمجد قديم، والذكريات باقية(٢١١).

وينبغى هنا التأكيد على عدة أمور، فبداية استعانة إسماعيل بزيت القنديل لاكتساب ثقة فاطمة واطمئنانها لا يعنى استسلامه للخرافات وانسياقه للغيبيات – كشأن أبناء حيه – وإنما هى مجرد وسيلة لعبور الفجوة بينه وبين واقعة وأهله، ومطية لتحقيق التواصل والتجاوب بين الأنا والآخر وجسر لتلاقى قيم الشرق وعلم الغرب.

ومن جانب آخر تجدر الإشارة إلى أن ثورة إسماعيل لم تكن ثورة على الإيمان بالدين وبالله وإنما ثورة على الاستسلام للخرافات والإيمان بالغيبيات فالصراع الذى خاضه مع أهله وواقعه لم يكن صراعا ضد الإيمان وإنما هو صراع ضد البدع والخرافات، فهو يثور على استخدام زيت القنديل فى علاج العيون وعلى الانحراف بالإيمان وتحويله إلى خرافة وبدعة والاتجار بها على حساب الملايين التى ترزح فى الجهل والفقر والتخلف"(٢١٢). ويتأكد ذلك فى اعتراضه على مسلك والدته عندما رآها تقطر لفاطمة من الزيت.

ويرى البعض أن يحيى حقى جسد من خلال شخصية الشيخ رجب وشخصية إسماعيل ومواقفهما من الإيمان مقابلة بين نمطين من الإيمان: إيمان تقليدى مغلف بالجهل، تسللت إلى جعبته خرافات لا يناقشها صاحبها خشية اختلال الإيمان وإيمان آخر يمثله إسماعيل عصرى، متسلح بالعلم، ويرفض الانصياع الأعمى للمسلمات، وينفض عن جعبته كل خرافة ينكرها العقل، فالتقابل بين الأب والابن فى هذا الإطار ليس تقابلا بين إيمان وعدم إيمان وإن كلاً منهما – وهما

على طرفى نقيض – يرى أن الآخر مخطئ خطأ فادحا فالأب يستنكر مسلك ابنه "هل هذا كل ما تعلمته في بلاد بره؟ كل ما كسبناه منك أن تعود إلينا كافرا"؟ فى حين يلوم الابن أمه قائلا "أنت مؤمنة تصلين فكيف تقبلين أمثال هذه الخرافات والأوهام؟"[٢١٣].

فالصراع بين الموقفين أو بين الجيلين هو صراع بين رؤيتين متباينتين فى المصادر والمرتكزات، فهو ليس صراعا بين الإيمان والكفر، بل بين العلم والجهل، بين الاستسلام للغيبيات والخرافات وبين التسلح بالعلم والعقل لمواجهة الخرافة والجهل. صراع بين إيمان الطبقات العريضة فى الشرق والتى تعانى الجهل والتخلف وبين إيمان عصرى لفئة من مثقفى الشرق تأثرت بمنطق الغرب ورؤيته. صراع بين رؤية إسماعيل ورؤية أهله حيث تتحول الخرافات والأوهام باسم الإيمان ذاته إلى قوة ذات سطوة وجبروت على الكائن الجماعى الذى يمتصها ويجعلها عنصرا أصيلا فى كيانه ومرتكزا فى حياته ويشهر فى وجه أفراده سلاحا بتارًا إذا ما حاولوا العصيان. ومع الاستكانة ردحا طويلا ينصرف الضمير الفردى عن البحث والمجادلة فى شأنها إلى أن يأتى من انحسرت عنه قبضة ذلك الكائن الجماعى فيشرع فى التهجم فيدب الذعر فى قلوب من أصبحت هذه التقاليد والخرافات قضايا مسلما بها لديهم. وهذا هو تفسير الموقف بين الأب والأم من جانب، وبين الابن إسماعيل من جانب آخر[٢١٤]. ويمكن أن نخلص فى النهاية إلى أن هذا الموقف التصالحى من جانب إسماعيل وقبوله الاندماج فى واقعه مستندًا إلي الإيمان الذى هو ركيزة المجتمع ومستعينا بمعتقدات المجتمع بما فيها الاعتقاد فى الغيبيات وبركات القنديل نموذج ربما يعكس اقتناع إسماعيل بالتفسير الميتافيزيقى الذى يرى صعوبة تغيير الشخصية القومية[٢١٥].

والاعتقاد بأن هذا التغيير يتطلب أجيالا كاملة. لهذا وجد إسماعيل نفسه – كمصلح فرد – عاجزًا عن إحداث التغيير الجذرى بمفرده وبأسلوب ثورى وفورى ومال إلى الإصلاح التدريجى من خلال التكيف مع الواقع ومحاولة مده

بعوامل تساعد على نهضته وإقالته من عثرته. وهذا المنطق ربما يتمشى مع موقف يحيى حقى ذاته فى التغيير والإصلاح.

الخصوصية الثقافية والحفاظ على الميراث الحضارى للأمة:

الاعتراف بأزمة الثقافة هو الشرط الأول من أجل فهمها ومعالجتها، فمادامت بقيت الثقافة القومية حية، أى فعالة ومؤثرة فى المجتمع ومتحكمة بسلوك الناس وملهمة للمبادئ والمثل التى تستقر بسببها نظمهم ومؤسساتهم، لا تكون هناك مشكلة، ولا تظهر مسألة الاستلاب ولا مسألة الهوية، لكن مع تواتر تراجع الثقافة المحلية أو استبعادها من ميدان الفعالية وفك ارتباطها بالواقع الحاضر، تفقد أسباب نموها وتطورها، وتتحول فى أذهان أصحابها أنفسهم إلى تراث، والتراث يعنى شيئًا ناجزًا ومنتهيًا ومتشيئًا ومن الماضى، سواء كان ذلك الشىء مجموعة من المؤلفات أو من القيم والتصورات التى مازالت حاضرة جزئيًا فى حياة الناس وسلوكهم.

والميل إلى الحداثة والتحديث لا ينبع من ترك الثقافة المحلية أو هجر التراث أو عدم إحيائه، ولا من التخلى عن الهوية، بل إن تحويل الثقافة المحلية، والهوية التى هى ثمرتها إلى التراث هو مصدر تفاقم الميل إلى الحداثة، وزيادة التطلع إلى الاندراج فى الثقافة العالمية الصاعدة كمنبع للقيم الفعلية وإطار لتحقيق إنسانية الإنسان وهنا يتمثل خطر اقتران الهوية بالتراث أو إظهارها كمرادف للعودة إلى التقاليد والتشبث بها. وهو المسلك الذى لا يشكل فى أية حال طريقًا فعالاً وأسلوبًا ملائمًا لحل مشكلة الاستلاب واسترجاع الذاتية[٢١٦].

وعندما نتأمل إشكالية علاقة الشرق بالغرب كما طرحها يحيى حقى والحل الذى توصل إليه بطله إسماعيل تبين أن جوهر المشكلة ومفتاح الحل يكمنان أن فى البعد الثقافى.

فبداية كان تباين الثقفات وتعارض القيم هو مبعث أزمة الهوية والاغتراب، وتمثلت الخطوة الأولى لمواجهة هذه الأزمات فى الاعتراف بالأزمة الثقافية وتبين

مصادرها وتحديد كيفية مواجهتها، وجاءت المقومات الثقافية فى مقدمة الركائز التى استند إليها الحل. وتجدر الإشارة إلى أهمية الالتفات إلى ما قصده حقى من تأكيد على أهمية العودة إلى الجذور وإحياء التراث واحترام الخصوصية الثقافية كمصدر لاستعادة الذات لهويتها فبعد صراع مضن وأزمات طاحنة عاشها إسماعيل ارتأى حقى لبطله حلاً تمثل فى العودة إلى الأصل والتمسك بالجذور وتأكيد الذات تمهيدًا لبداية جديدة وصحيحة(٢١٧).

فإسماعيل – بكل ما اكتسبه من خبرة وما حصله من علم فى الغرب – عاجز عن إفادة أهله وإنهاض وطنه من غرقه إلا إذا عاد إلى المنبع، وبدأ من الحى الذى نشأ فيه والتصق بأهله وصان قيمهم وحرص على مصلحتهم، لذا كان لزامًا عليه أن يعدل من خطه وأن يعيد حساباته، فقد أقلع عن حلمه فى الشهرة والثراء، وبدلا من العيادة التى كان ينوى افتتاحها فى أرقى أحياء القاهرة " افتتح عيادته فى حى البغالة بجوار التلال، فى منزل يصلح لكل شىء إلا استقبال مرضى العين، الزيارة بقرش واحد لا يزيد. ليس من زبائنه متأنقون ومتانقات، بل كلهم فقراء، حفاة وحافيات "(٢١٨).

وبعد أن كان يتطلع إلى استعراض خبرته وعلمه لإبهار علية القوم وإدهاش القاهريين أولا ثم المصريين جميعًا بما أتقنه من فن واكتسبه من خبرة، استقرت شهرته "فى القرى المجاورة للقاهرة دون القاهرة ذاتها، فاكتظت داره بالفلاحين والفلاحات" (٢١٩). لم يتدفق عليه المال، فقد كان مرضاه البسطاء "يجيئون بهدايا من البيض والعسل والبط والدجاج" ما ابتغى الثروة ولا بناء العمارات وشراء الأطيان وإنما قصد أن ينال مرضاه الفقراء شفاءهم على يديه "(٢٢٠).

لقد ألقى وراء ظهره بمظاهر الحضارة الغربية ووسائلها وأبقى على جوهر هذه الثقافة بعد أن مزجه بواقع بلاده وطوع علمه وخبرته لظروف واقعه المتواضعة وإمكانياته الزهيدة " كم من عملية شاقة نجحت على يديه، بوسائل لو رآها طبيب أوروبا لشهق عجبا، استمسك من علمه بروحه وأساسه، وترك المبالغة

فى الآلات والوسائل، اعتمد على الله، ثم على علمه ويديه، فبارك الله فى علمه ويديه" [٢٢١].

ولو تأملنا عبارة "استمسك من علمه بروحه وأساسه" نجدها على قدر كبير من الأهمية والدلالة، فهى تؤكد على أن ما تحقق لم يكن تطبيقًا صرفًا لعلم الغرب كما جاء به إسماعيل وكما تلقاه فى الغرب، وإنما تطويع للعلم والخبرة الغربية لتتمشى مع واقع الشرق بسماته وخصوصياته.

فإمكانيات البيئة محدودة للغاية، والوسائل المتاحة غير وافية، ومع ذلك استطاع إسماعيل أن يستفيد من أساس ما تعلمه.

فسلاحه وأدواته لم تكن الوسائل المتطورة وأحدث التكنولوجيا المطبقة فى الغرب، وإنما الإيمان وروح العلم والإتقان فى العمل والرغبه فى شفاء المرضى بعيدا عن مقصد الاسترزاق والغنى.

لم يكن أسلوب الحل فوقيًا ولا عنيفًا ولا قهريًا، وإنما كان أسلوبًا تدريجيًا يجمع بين العلم واحترام التقاليد والمعتقدات السائدة، وبين التسلح بالإيمان بالله. لم يكن إسماعيل صورة للطبيب – الذى بدأ فى الحالة الأولى قاسيا وعمليًا إلى حد غياب النزعة الإنسانية والعاطفية، وإنما كان الطبيب الإنسان الذى يتحلى بسمات الشرق.

وسعى جاهدًا فى علاج فاطمة، وساعدته هى بالإيمان بالله وبقدرة الطبيب الذى اكتسب ثقتها.

ونجح فى حسم الصراع وإيجاد الحل لعمى فاطمة فشفيت على يديه بالعلم والإيمان.

وعلى المستوى الاجتماعى حسم الصراع أيضًا وتوجت علاقته بفاطمة بالزواج الذى بدا مستحيلا فى الماضى لعدم اقتناعه بها عندما كان مسيطرًا على تفكيره نموذج المرأة الغربية، إلا أنه بعد حسم الصراع – استبدل علاقته الحسية العاطفية بمارى بعلاقة ارتباط رسمى بابنة عمه فاطمة، ابنة هذا الحى الشعبى الذى

نشأ فيه وارتد إليه، فكانت علاقة بالمنبع والأصل أثمرت خمسة بنين وست بنات.
- وقد جسد حقي في موقف إسماعيل من علاج فاطمة مشكلة الرواية ومعضلة علاقة الشرق بالغرب وأكد من خلال فشل إسماعيل - في جولاته الأولى - أن اللجوء إلى العلم وحده مجردًا من الأبعاد الدينية والإنسانية والعاطفية التي تميز ثقافة الشرق مسلك مآله إلى الفشل فالأخذ بكل ما في الغرب ونبذ الشرق ليس حلا موفقًا، كما أن الأسلوب الفوقي والقهري الذي لا يحترم خصوصيته الواقع مصيره الفشل.

احترام الخصوصية الثقافية كمدخل لحسم صراع الحضارات "الأنا والآخر":

لكل حضارة ولكل ثقافة خصائصها المميزة المستمدة من التاريخ القومي، ويؤثر ميراث الفرد من تاريخ أمته في سلوكه تأثيرًا ملموسًا.

وإذا كان الميراث الحضاري للأمة يتصف بالمرونة فإنها تستطيع أن تقبل عناصر حضارية كثيرة هامة مما يمكنها من تطوير حضارتها دون تحطيم الإطار العام لهذه الحضارة أو ضياع مقوماتها الأساسية، ومقومات الحضارة وإطارها العام لا يوجدان فقط في التراث المكتوب لهذه الحضارة، ولكنهما يوجدان أيضًا - وفوق ذلك وقبله - في الأصل، في الشعب الذي يعد التجسيد الحي لهذا التراث[٢٢٢].

والحفاظ على مقومات الحضارة هو الوسيلة للحفاظ على الخصوصية الثقافية والقضاء على أزمة الهوية والاغتراب.

فالثقافة هي المادة التي منها وبها يتكون الولاء، فهي عنصر من عناصر الإدراك، بل هي الإطار الفكري لعملية الإدراك الجماعي. "وهي بهذا المعنى مصدر مباشر لتحديد خصائص لا فقط التعامل بين المواطن والسلطة، ولا فقط أسلوب الالتحام بين المجتمع القومي والمجتمعات الخارجية، بل كذلك الرؤية الذاتية للحضارة القومية بما يعنيه ذلك من تماسك تاريخي وثقة في التراث والانتماء".

والثقافة – هى أيضًا – قيم وتقاليد وممارسات، وهى نظام متكامل لا يقبل التحلل ولا يعرف إلا التمسك التصاعدى، وهى بهذا المعنى إيمان وامتياز وتضحية وكفاح. "هى أولاً إيمان لأن المتغير الحقيقى الذى يفرض ذلك التفاعل المستمر بين المواطن وقيمه الثقافية إن هو إلا شعور داخلى يفرض عليه أن يرى فى تلك القيم محور حياته ووجوده وهى ثانيًا امتياز لأنها ملك الطبقة المختارة التى تمثل الاستمرارية الحقيقية، وهى ثالثًا تضحية لأن محورها الخضوع إلى عادات وتقاليد واحترام تلك العادات والتقاليد حتى على حساب أيضًا المصلحة الفردية[٢٢٣].

والثقافة – من جانب آخر – تعنى التميز وتفرضه فتصور التشبه بالآخرين كدليل على التقدم والرقى هو دليل خاطئ، فالعالم المتقدم يحترم الأصالة ولكن باعتدال حيث تكون تعبيرًا عن قيم معينة.

وقد ساهمت عوامل عديدة فى تقويض عنصر التميز من منطلق فرض الثقافات الأجنبية السائد، مما يبرز خطورة مشكلة الأصالة وموضعها الحقيقى من ظاهرة التجديد[٢٢٤].

وهنا تتأكد أهمية الوعى الذاتى والجماعى، فالجماعة كالفرد لا تستطيع المبادرة بعمل ما، أو القيام بإنجاز مشروع مهما كان نوعه أو حجمه دون أن تعرف نفسها وتحدد مكانها ودورها وشرعية وجودها كجماعة متميزة فلا بد من معرفة وتحديد ما تريد أن تكون عليه (وقبل أن أريد تحقيق شىء يجب أن أدرك من أنا. وقبل أن أغير وأطور وأنهض لا بد لى من أن أكون ذاتًا أى إرادة" [٢٢٥].

فالوعى بالذات – بمعنى فهم القاعدة الروحية والعقلية التى ينطلق منها الوعى الجماعى ويتأسس عليها – هو الأساس، فهذا الوعى الذاتى هو بداية كل وعى ومبدأ كل ممارسة، فالفرد.وكذلك المجتمع لا يمكنه تحديد أهدافه والمبادرة إلى عمل ما، وبذل الجهد ما لم يفهم نفسه ويدركه المشكلات التى تواجهه، ويتعرف على ذاته ويحل تناقضات وعيه وتمزقاته الذاتية، فالخروج من شقاق الوعى وأزمته يعد الخطوة الأولى والأساسية على طريق الخروج من شقاق الواقع وفوضاه، أو على الأقل من التخبط الأعمى فى هذا الواقع.

ويقترب موقف حقي – في الحل الذي تبناه إسماعيل – من موقف أنصار النظرية التراثية التي تراهن على إحياء التراث كعنصر أساسي وضروري لمواجهة مشاكل النهضة والتقدم والحضارة، كما يقترب سلوكه من السياسة والاختيارات الاجتماعية المشتقة من هذه النظرية والتي أطلق عليها سياسة التأصيل الثقافي، وهي على العكس من النظرية الحداثية التي تراهن على تشرب المجتمع العربي لقيم العصرية وانطباعه بها، لا تتحدث عن تخلف ثقافي بقدر ما تركز على مشكلة النفوذ الثقافي الأجنبي والتبعية للخارج[٢٢٦].

وربما كان الحل الذي طرحه حقي يعكس ملامح رؤية استشرافية تبلورت على يد المفكرين في الحقب التالية ووجدت أصداءها في الصيغ المختلفة التي – كشأن حقي – لم تركز على التناقض بين الشرق والغرب بقدر تركيزها على ملامح الحل، والتي انطلقت من الاعتقاد بأن الصراع والتناقض بين الذاتية والعالمية، وبين الأنا والآخر، وبين الحديث والقديم لا يتفاقم إلا بقدر ما يزداد التطابق بين الهوية والماضوية من جهة، وبين الحضارة والأجنبية من جهة أخرى، " عندئذ لا تعود المشكلة هي: كيف نحمي أنفسنا من الثقافة الأجنبية، إنما كيف نستوعب الحضارة من أفق ثقافتنا وانطلاقًا من أطرها ومنطلقاتها الذاتية، أي كيف نعزل الحضارة العالمية عن مسبقاتها المرجعية الخاصة بالمنطقة التي دفعتها في مرحلتها الأخيرة، وكيف نتمثلها في أطر ثقافتنا الذاتية، أي كيف نصبح نحن مركز حضارة[٢٢٧].

فمشكلة الهوية لا تتعلق – أساسًا – بالتراث، إنما ترتبط بالفاعلية الحضارية أي بمعنى أدق بدرجة فعاليتنا في المشاركة فيها، أي بعلاقتنا الذاتية مع العصر أو .بالمعاصرة.

التقوية الذاتية والإيمان الكامل بالذات:

إن أي حضارة أو ثقافة لا تستطيع أن تحقق ذاتها في مواجهة الآخر إلا بالاقتناع الكامل بالذات.

وفكرة الإيمان الكامل بالذات كشرط لمواجهة الآخر تعد واحدة من الأدوات الأساسية وإحدى الوسائل الحيوية التي يؤكد عليها المفكرون والمنظرون السياسيون

لمواجهة إشكالية صراع الشرق والغرب ومظاهر الغـزو الثقـافى والمحـاولات المتواصلة من قبل الآخر لطمس هوية الذات، فالغزو الثقافى هو فى حقيقته حـرب فكرية، وككل صراع فإن المقاومة تتطلب التقوية الذاتيـة لأنـه مـا دام الجـسد المصارع ضعيفًا، فإن أى صدمة من الخارج قادرة على أن تنال منه، ومن جانـب آخر فإن خير وسيلة للدفاع هى البدء بالهجوم.

وتعد التقوية الذاتية المقدمة الأولى التى يجب أن ينبع منها محور التعامل مع ظاهرة الغزو الثقافى، وتعنى التقوية الذاتية العودة إلى التراث وخلق الثقة فى الذات القومية، فالثقافة القومية لا يجوز أن تستند إلى فراغ فهى تعبير عـن اسـتمرارية تاريخية وهو ما يميز الثقافة العربية عن غيرها مـن بعـض الثقافـات التقليديـة المعاصرة، فالثقافة العربية – كحقيقة سلوكية – لم تنقطع فى أى مرحلة من مراحل التاريخ الإنسانى.

وهذا ما أكد عليه حقى وجعله أولى المقومات الأساسية لحل إشـكالية الأنـا والآخر، فإسماعيل حين رفض الذات وتنكر لها وتعالى عليها واغترب عن واقعـه وتناسى هويته فشل، ولكن حين عاد إلى ذاته واستعاد هويته وقبل واقعه اسـتطاع أن يواجه الآخر وأن يحقق التوازن والمعادلـة، فقبولـه لذاتـه الفرديـة وللـذات الجماعية، وشعوره بالانتماء لها والرغبة فى النهوض بها كانا المقدمة التى قادتـه إلى انتهاج الأسلوب السليم الذى مكنه من تحقيق المعادلة فى الأخذ بعلـم الغـرب وإيمان الشرق وروحانيته.

ذلك هو الحل التوفيقى والمصالحة التى طرحها حقى كحل لإشكالية العلاقـة الحضارية بين الشرق والغرب.

إلا أن "عملية إحياء التراث لا يجوز أن تنظر إليها على أنها مجـرد نـشر مجموعة من النصوص الجامدة، إنها معاناة ومعايشة، إنها تطعيم للخبرة بدم جديـد ومنطق جديد.

إنها استقراء الماضى على ضوء الحاضر لإطلاق الدلالة نحو المستقبل.
فالنصوص القديمة والآثار الكبرى التى تعودنا أن نسوقها بهذا الخصوص قد تعنى المتخصص والمؤرخ، ولكن فى عالم المجتمع الجماهيرى الذى يسعى إلى بناء جديد يتفق مع آماله وقدراته فإن هناك وظيفة أخرى لعملية إحياء التراث: البحث عن الذات القومية وتأسيس انطلاقة المستقبل حول الوظيفة التاريخية من خلال محاور ومستندات الماضى عبر الحاضر ورغم الحاضر" (٢٢٨).

ويزداد الشعور بأهمية التراث، وتزداد العودة إليه – من خلال الدراسة والتدقيق والإحياء – مع ازدياد الشعور بالذاتية الفاعلة والثقة بها وتوطد قدمها فى الحضارة، ولا يتنافى ذلك مع الإبداعية والتجديد(٢٢٩).

وتلعب الطبقة المثقفة دورًا حيويًا فى التصدى وإحياء الوعى القومى، والتنبيه إلى مصادر الخطر وخلق عناصر الثقة فى الذات، بل والإعجاب بالتراث القومى والتعلق والتمسك بما يمثل الخبرة الذاتية والتاريخ ويعد الماضى هو المحور الحقيقى الذى تتمركز حوله وظيفة الطبقة المثقفة بحيث تربط الحاضر بالماضى من جانب وبالمستقبل من جانب آخر عبر نظام القيم الثابتة والوظيفة الحضارية الدائمة للمجتمع السياسى(٢٣٠).

إحياء التراث فى مواجهة تشويه الذات:

إلى جانب التقوية الذاتية والقبول الكامل للذات – كمقدمة للتعامل مع الغزو الثقافى – تتأكد أهمية تحسين صورة الذات لدى الآخر، وحمل الآخر على قبول الذات، فالوعى الذاتى لم يعد ذاتيًا، وإنما أضحى – فى القرن العشرين والواحد والعشرين – تعبيرًا عن علاقة مشاركة مع المحيط الإنسانى، فلم يعد يكفى أن أثق فى التراث القومى، وإنما يجب أن يثق الآخرون فى ذلك التراث وفى وظيفته الإنسانية والتاريخية.

فأحد عناصر الحروب النفسية – التى تخضع لها المنطقة العربية والثقافة العربية – هو التشويه الثابت لكل ما يتصل بالعروبة وبالتراث الثقافى العربى،

وإحدى أدوات منطق ذلك التشويه هو تقديم التراث العربى فى علاقة طرد ثابتة ومناقشة فكرية دائمة مع التراث الغربى بصفة عامة واليهودى بصفة خاصة، أحدهما نموذج للتخلف والتعصب وقد تجمعت فى مسالكه جميع مساوئ الوجود الإنسانى، وثانيهما تعبير عن التقدم والرقى والانطلاق والحق فى القيادة، هذه العلاقة قد ترسبت فى الضمير الأوروبى والعالمى وأضحت تمثل أحد الرواسب الدفينة فى الفكر والإدراك المعاصر.

فأى تعامل ثقافى عربى ينبغى أن يكون أحد أهم عناصره هو إبراز التشويه والتأكيد على حقيقة التضخيم بالتأكيد أو على الأقل بإضفاء صفات لا موضع لها فى الثقافات الأخرى غير العربية، ويجب أن ندرك حيوية هذا العنصر وأهميته البالغة، فهو يمثل أخطر ما تعانيه الصورة العربية فى العالم المعاصر، ومن ثم يتطلب جهودًا ضخمة ومكثفة، ومواصلة مستمرة على مدى زمنى طويل حتى يؤتى هذا الجهد ثماره المأمولة.

وكما أكد حقى – فى قنديل أم هاشم وفى غيرها من كتاباته الفكرية والإبداعية – على أهمية دور المثقفين فى الإعلاء من شأن الثقافة القومية وتحسين صورة الذات تردد فى كتابات المفكرين السياسيين التأكيد على حيوية دور المفكرين والمثقفين فى هذا الشأن.

فالعلاقة التى تربط العنصرين السابقين من إستراتيجية التعامل الثقافى تؤكد أن هذا التعامل سواء إيجابى أو سلبى، سواء كان بصدد تدعيم الثقافة العربية لإبرازها فى ثوبها الحقيقى أو إزالة الصورة المترسبة فى الأذهان حول ما يسمى بالثقافة اليهودية وكلاهما وجهان لحقيقة واحدة، لا يمكن أن تؤديه الصحافة اليومية والإعلام المتداول، وإنما هو – فى الأساس وفى البداية – وظيفة المدارس الفكرية، التى يتعين عليها أن تهيئ الإعداد الكامل لهذا التصور والإدراك ليأتى لاحقًا – دور الإعلام فى تحويل هذا الإدراك إلى أسلحة ووسائل تتجه إلى رجل الشارع[٢٣١].

فى إطار الحديث عن قضايا الهوية والصراع الحضارى والعلاقة بين الشرق والغرب تبرز رواية يحيى حقى " قنديل أم هاشم " كواحدة من أميز الأعمال الإبداعية التى تعبر بحق عن الأزمات التى تواجهها المجتمعات المعاصرة حال انتقالها من التخلف إلى وضع المدنية، كما أنها تعبر عن مشكلة العلاقة بين الشرق والغرب وكيف تؤثر توازنات القوى الدولية وعلاقة التبعية التى ترزح تحت وطأتها شعوب العالم الثالث أو الشعوب الأقل تقدما على مجمل الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية لهذه الشعوب.

وتثير الرواية – على الرغم من ظهورها فى أربعينيات القرن الماضى – قضايا تطرح نفسها وبشدة على قائمة اهتمامات المتخصصين فى كل المجالات وبخاصة المجال السياسى مثل قضايا التمايز الثقافى والحضارى والسياسى والتبعية السياسية، وصدام الحضارات، بالإضافة إلى قضايا الاختلاف الدينى وما تثيره من قضايا تتعلق بالعنف والتطرف والإرهاب، وما قد تؤدى إليه هذه الاختلافات من انكفاء على الذات وانغلاق دينى وثقافى لا يتفق مع ما تدعو إليه المنتديات السياسية والثقافية من تقارب حضارى فى إطار العولمة، وقد سعت الدراسة الى تقديم صورة متكاملة لزمن الرواية يوضح التحليل من خلالها عددًا من القضايا التى تشكل قاسمًا مشتركًا بين ماضى الرواية وحاضر المجتمعات المعاصرة إلا أنه تجدر الإشارة إلى عدد من النقاط الهامة:

– أننى عند قيامى بالتحليل أدرك تمامًا الفروق الزمنية بين زمن الرواية والواقع المعاصر، وما لهذا من تأثير على مجمل التحليل.

– أن الرواية على الرغم من اعتبارها من الأعمال الأدبية الإبداعية، فقد قدمت تحليلاً سياسيًا دالا وعميقًا لواحد من أهم الموضوعات التى ثارت وما زالت تثور على ساحة المجتمع السياسى وهى العلاقة بين الشرق والغرب.

– أن الرواية أبرزت – وبوضوح – واحدًا من أهم مفاهيم أو منطلقات الهوية السياسية وهو العلاقة بين الأنا والآخر.

– أن الرواية أبرزت أيضًا واحدًا من أكثر الموضوعات التى تثير جدلاً كبيرًا على ساحة الفكر السياسى وهو المتعلق بالثقافة الدينية وتأثيرها على توجيهات الأفراد والشعوب وبخاصة الشعوب الإسلامية.

– أن الرواية لم تتغافل عن عدد من القضايا الهامة ذات الطابع السياسى مثل الوظيفة السياسية للمثقف، والقضايا المتعلقة بالوعى الاجتماعى، بالإضافة، إلى تناولها لقضية العلاقة بين الحضارات بصورة واضحة فى أكثر من مجال.

لقد انشغل يحيى حقى منذ أكثر من نصف قرن بقضية الصراع الحضارى بين الشرق والغرب، وحلل بعين راصدة وبرؤية نافذة مظاهر هذا الصراع وتجلياته كما ظهرت فى الفترة التى واكبت ظهور الرواية، وكما تظهر بوضوح فى الفترة المعاصرة، حيث احتدم هذا الصراع الذى يروج لمد عدد من العلماء والباحثين الغربيين وفى مقدمتهم هانتنجتون وفوكوياما والذى برز بصورة أكثر وضوحًا مع أحداث الحادى عشر من سبتمبر ٢٠٠١.

وقد نجح يحيى حقى من خلال طرحه لهذه القضية فى أن يبلور مشروعًا ثقافيًا للنهضة والتحديث يمثل تصورًا للحاضر والمستقبل.

وإذا كان خيال المؤلف ورؤيته الاستشرافية قد رشحت لاستمرارية هذا الصراع لما تشهده المجتمعات الشرقية والغربية من خلاف على محكات العلاقة بين الدينى والدنيوى والقيم الشرقية والقيم الغربية، فإن بقاء هذا الصراع واستمراره أو انتهاءه رهن باستمرار أوضاع سياسية وثقافية واقتصادية بعينها، وتصبح مهمة المبدع هنا هى اكتشاف أوجه الاختلاف والشقاق وطرح رؤيته لتجسيد هذه الفجوة.

الهوامش:

(١) برهان غليون: اغتيال العقل؛ محنة الثقافة العربية بين السلفية والتبعية، ط ٣ (القاهرة، مكتبة مدبولي، ١٩٩٠) ص ٢١.

(٢) حامد ربيع: الثقافة العربية بين الغزو الصهيوني وإرادة التكامل القومي (القاهرة: دار الموقف العربي، ١٩٨٣) ص ٤.

(٣) المرجع السابق: ص ٧٩، ٨٠.

(٤) المرجع السابق، ص ١٨٧: ١٨٩، ١٩٣.

(٥) شكري محمد عياد: الأدب في عالم متغير، (القاهرة الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر) ١٩٧١، ص ٣٦، ٣٧.

(٦) السيد ياسين، " الإطار النظري لدراسة المناخ الثقافي، في: المناخ الثقافي في مصر من مرحلة ما قبل الثورة إلى مرحلة التعددية والانفتاح؛ إشراف وتحرير السيد ياسين (القاهرة: المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، برنامج بحوث تقويم السياسات الاجتماعية، بحث السياسة الثقافية، هيئة بحث المناخ الثقافي، ٢٠٠٠، ص ١٧: ٩٣) ص ٥١، ٥٢.

(٧) محمد أحمد العجاتي: أزمة الهوية في الفكر السياسي العربي دراسة مقارنة في رؤى حسن حنفي ومحمد عابد الجابري، رسالة ماجستير غير منشورة (القاهرة: كلية الاقتصاد والعلوم السياسية، ٢٠٠١) ص ٩.

(٨) السيد ياسين، الإطار النظري لدراسة المناخ الثقافي؛ مرجع سابق، ص ٥٤: ٥٦

(٩) حول منهج التحليل الثقافي انظر:

-R. et al wuthnow: Culture Analysis (London: Routlege & Kegan paul, 1984).

-R. wuthnow: Meaning and Moral Order Explorations in cultural Analysis (Berkley: u. of california press, 1987.)

(١٠) حول المدخل الحضاري في تحليل الإبداع انظر:

شكري محمد عياد: الرؤية المقيدة؛ دراسات في التفسير الحضاري للأدب، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨). ص ١٠٧: ١٠٩.

(١١) المرجع السابق، ص ٣، ٤.

(١٢) شكرى محمد عياد، الأدب فى عالم متغير، مرجع سابق، ص ٥٠.

(١٣) فى حديث له يقول حقى:

" كنت أود الاستمرار فى التعبير عن الشعب المصرى الذى أعيش معه، وكنت ألمس بيدى مقدار شقائه وفقره، وكان لا بد أن ينطلق منى صوت ينبه إلى هذا ويصفه".

مصطفى عبد الله: جهاد فى الفن؛ حوارات مع يحيى حقى (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥) ص ١٠٨.

(١٤) المرجع السابق، نفس الصفحة.

(١٥) مثل دراسة: - جمال حمدان: شخصية مصر، المجلد الأول (القاهرة: عالم الكتب - ١٩٨٠).

ودراسة نعمات أحمد فؤاد : شخصية مصر (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧).

(١٦) مثل محمود سامى البارودى، ومحمود تيمور، وقاسم أمين، وأحمد شوقى، وتوفيق الحكيم، ويحيى حقى، وغيرهم.

وحول هذه الفكره انظر:

رجاء النقاش: أدباء معاصرون (القاهرة مكتبه الأنجلو المصرية، ١٩٦٨) ص ٥٦، ٥٧.

(١٧) يحيى حقى: كناسة الدكان؛ سيرة ذاتية (القاهرة: دار الهلال، كتاب الهلال، العدد ٤٩٣، يناير ١٩٩٢)، ص ٥٤.

(١٨) يحيى حقى: قنديل أم هاشم (مع سيرة ذاتية للمؤلف)، فى: الأعمال الإبداعية ليحيى حقى، الجزء الأول، طبعة خاصة بمناسبة مؤتمر وجوه يحيى حقى يناير ٢٠٠٥ بمناسبة مرور مائة عام على ميلاده (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥)، ص ٨٦.

(١٩) ميريام كوك: يحيى حقى؛ تشريح مفكر مصرى، ترجمة خيرى دومة، ط ١ (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة، العدد ٨٠٧ - ٢٠٠٥) ص ٩٧.

وحول مصر فى فكر يحيى حقى انظر: المرجع السابق، ص ٩٨، ٩٩، ١٢٠، ١٢١).

(٢٠) مصطفى عبد الله، مرجع سابق، ص ٢٣.

(٢١) حول تأثير البيئة الشعبية عليه يقول يحيى حقى:

" ولدت... بحارة الميضة وراء مقام السيدة زينب... ورغم أننا غادرنا حى السيدة وأنا لا أزال طفلاً صغيرًا، فهيهات أن أنسى تأثيره على حياتى وتكوينى النفسى والفنى، فما زلت إلى اليوم

أعيش مع الست « ما شاء الله » بائعة الطعمية، والأسطى حسن حلاق الحى، وبائع الدقة.. ومع جموع الشحاذين والدراويش الملتفين حول مقام « الست ».

يحيى حقى، كناسة الدكان؛ سيرة ذاتية، مرجع سابق، ص ٢٦.

(٢٢) المرجع السابق، نفس الصفحة.

(٢٣) شكرى محمد عياد، "يحيى حقى على باب الله؛ العروق الذهبية التى نصنع منها الفن"، فى: "سبعون شمعة فى حياة يحيى حقى"؛ مختارات من دراسات أدب يحيى حقى، إعداد وتقديم يوسف الشارونى، ص ٨٩، ٩٤ (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥) ص ٩٠، ٩١

(٢٤) يقول يحيى حقى: " والدتي.. كثيرًا ما كانت تقرأ علينا من البخارى والغزالى ومقامات الحريرى.. وكان أبى مفتونًا بالمتنبى يحفظ كثيرًا من شعره ويلقيه علينا فى جلساته المسائية... وكان مغرمًا بالقراءة إلى أبعد حد حتى إنه كان يقرأ وهو يسير فى الطريق.. وكذلك أخى الأكبر إبراهيم الذى يعرفه جميع باعة الكتب فى مصر، جديدها وقديمها، لقد كون لنفسه مكتبة عربية وإنجليزية كانت أول معين استقيت منه.. أما أخى إسماعيل فقد ألف مسرحية لم تمثل، بالإضافة إلى جهود عمى محمود طاهر حقى فى القصة والمسرحية والصحافة. "يحيى حقى، كناسة الدكان؛ سيرة ذاتية، مرجع سابق، ص ٢٦، ٢٧.

(٢٥) مصطفى عبد الله، مرجع سابق، ص ٨٤.

(٢٦) يقول يحيى حقى: " حين التحقت بكلية الحقوق كنت متشبعًا بمبادئ الحزب الوطنى فقد كانت « اللواء» هى جريدة الأسرة المفضلة، وإن لم يمنعنا ذلك من التعلق بسعد زغلول ومتابعة أحداث ثورة ١٩١٩ بحماسة شديدة، فما أكثر ما كنت أصحب أبى وشقيقى إبراهيم وإسماعيل إلى الأزهر أو بيت الأمة أو شادر مقام فى ساحة فسيحة لأستمع إلى خطباء الثورة، وتبهرنى أصواتهم المجلجلة حتى أصبحت الخطابة من بين هواياتى. وأحيانًا كان الإنجليز يسدون الطرق المؤدية للأزهر ليمنعوا الجماهير من حضور اجتماعات الثورة والأزهر ونستمع إلى خطباء الثورة ونردد مع الجموع أناشيدها ".

المرجع السابق، ص ٣١، ٣٢.

(٢٧) المرجع السابق، ص ٣٤.

(٢٨) يقول يحيى حقى: « كانت لى تجربتان عظيمتان جدا، أننى ولدت فى حى شعبى فتشربت بكل ما فى هذا الحى الشعبى من مظاهر وأحوال اجتماعية واقتصادية ثم عشت فى الصعيد سنتين، منغمسًا فى حياة الصعيدى ١٠٠%، فكل هذه التجارب التى عبرت عنها كانت واقعية وفعلية ».

المرجع السابق، ص ٦٧.

(٢٩) يحيى حقى: خليها على الله، فى الأعمال الإبداعية ليحيى حقى، الجزء الثالث، طبعة خاصة بمناسبة مؤتمر وجوه يحيى حقى، يناير ٢٠٠٥ بمناسبة مرورمائة عام على ميلاده (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥) ص ٥٣٥.

(٣٠) يعبر حقى عن هذه المشاعر والأحاسيس التى انتابته وهو مقدم على عمله الدبلوماسى فى روما بقوله:

" ما أبلغ هذا الانقلاب فى حياتى، فسأغادر الصعيد بل الوطن كله إلى بلاد مجهولة وراء البحار، سأترك ظهر الحمار لأركب سيارات ترفرف عليها الأعلام، سأترك مجتمعًا تعيش فيه المرأة وراء الحجاب لأعيش فى مجتمع تتربع المرأة فيه على عرشه.

سأنتقل من حياة يفيض فيها العمل المرهق على الزمن المحدود إلى حياة يفيض فيها الزمن الفارغ عن عمل موهوم ".

المرجع السابق، ص ٢٩٢، ٢٩٣.

(٣١) مصطفى عبد الله، مرجع سابق، ص ٧٨.

وحول نفس المعنى انظر:

يحيى حقى، كناسة الدكان؛ سيرة ذاتية، مرجع سابق، ص ٤١.

(٣٢) يحيى حقى، كناسة الدكان؛ سيرة ذاتية، مرجع سابق، ص ١٨٨.

(٣٣) المرجع السابق، ص ١٨٨، ١٨٩.

(٣٤) المرجع السابق، ص ١٨٩.

(٣٥) يقول حقى اسم إسماعيل، بطل "قنديل أم هاشم " أخذته من اسم صديق لى يدعى إسماعيل كامل، آخر منصب شغله هو سفير مصر فى الهند. فقد كان يمثل فى نظرى محاولة المزاوجة بين الشرق والغرب.

أشجان عضو منتسب، سيرة ذاتية بقلم يحيى حقى، فى: الأعمال الإبداعية يحيى حقى، الجزء الأول، مرجع سابق، ص ٧: ٤١، ص ٣٢.

(٣٦) مصطفى عبد الله، مرجع سابق، ص ١٠، ١١.

(٣٧) حامد ربيع، الثقافة العربية بين الغزو الصهيونى وإرادة التكامل القومى، مرجع سابق، ص ١٣، ١٤.

(٣٨) يحيى حقى، قنديل أم هاشم، ص ٧١.

(٣٩) يحيى حقى: حقيبة فى يد مسافر ورحلات أخرى، المقالات الأدبيـــة ٤٠ (القـــاهرة: الهيئـــة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥).

(٤٠) فتحى أبو العينين. صورة الذات وصورة الآخر فى الخطـــاب الروائـــى العربـــى: تحليـــل سوسيولوجى لرؤية "محاولة للخروج" فى صورة الآخر: العربى ناظرًا ومنظورًا إليه، تحرير الطاهر لبيب.

بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية آب / أغسطس ١٩٩٩)، ص ٨١١: ٨٣٣، ٨٢٢.

(٤١) Eduward W. Said: Beginnings: Intention and Method (Baltinore 1978) p.s., MD: Johns Hoplsins Unversity Press

(٤٢) يحيى حقى، قنديل أم هاشم، مرجع سابق، ص ٤٥.

(٤٣) المرجع السابق، ص ٤٦.

(٤٤) المرجع السابق، نفس الصفحة.

(٤٥) انظر دراسة:

حامد عماد: فى بناء البشر دراسات فى التغير الحضارى والفكر التربوى. (سرس الليان: ١٩٩٤).

وحول الشخصية القروية المصرية انظر:

فرج أحمد فرج: الشخصية القروية المصرية فى الحلقة الدراسية لعلم الاجتماع الريفى فى الجمهورية العربية المتحدة القاهرة: المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية، ١٩٧١)، ص ٢٠٦:١٩٤.

(٤٦) من أبرزها:

نجيب إسكندر ورشدى فام: التفكير الخرافى، بحث تجريبى (القاهرة: مكتبة الأنجلـــو المـــصرية، ١٩٦٢).

- H. Ammar: Grouring up in an Egyptian Village (London: Routledge and Kegan Paul, 1954).

(٤٧) انظر حول هذا المعنى:

– سيد عويس: من ملامح المجتمع المصرى، وسائل إلى ضريح الإمام الشافعى (القاهرة: المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية، ١٩٦٣).

– سيد عويس "ظاهرة الموت فى حياة المصريين"، مجلة الفكر المعاصر، ع ٥٠، ١٩٦٩.

(٤٨) حامد عمار: فى بناء البشر، دراسات فى التغير الحضارى والفكر التربوى، مرجع سابق.

ولمزيد من التفاصيل حول الشخصية القومية المصرية وملامحها وسماتها انظر: عبدالعزيز الرفاعى، الطابع القومى للشخصية المصرية، بين الإيجابية والسلبية (القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٧٢).

عزت حجازى، "الشخصية المصرية بين السلبية والإيجابية"، (الفكر المعاصر العدد ٥٠، أبريل ١٩٦٩) ص ٤٢: ٦٩.

حامد عبد الله ربيع، حول التحليل العلمى لمفهوم الطابع القومى المصرى، فى: لويس كامل مليكة، قراءات فى علم النفس الاجتماعى فى البلاد العربية، (القاهرة: الهيئة العامة للتأليف والنشر، مجلد ٢، ١٩٧٠). ص ٥١٩: ٥٣٦.

فؤاد مرسى، "البعد الاجتماعى للشخصية المصرية الحاضرة " (الفكر المعاصر العدد ٥٠، أبريل ١٩٦٩)، ص ٣٤: ٤١.

(٤٩) لمزيد من التفاصيل حول دور عوامل التنشئة فى تشكيل النظام الإدراكى وتحديد الهوية الفردية انظر:

- Ti Parsons: Soual Structure and Personality (New York: The Free Press, 1954.)

- T. Parsons: Soial System. (New York: The Free Press, 1951).

- T. Parsons, E. Shils, K.D. Naegele, J.R. Pitis. (eds): Theories of Society: Foundations of Modern Soiologyal Theory. (New York: The Free Press, 1965).

- Malek Chelel: La Formation de le identite Politique. (Paris: P. U. F, 1986) PP. 25: 31.

ولمزيد من التفاصيل حول مفهوم القيم وارتباطه بالشخصية والثقافة انظر:

- W. cotton, ÒA Theory of ValuesÓ, A.S.R, vol, 24 (Jui, 1959.) No. 3.

- S.C. Dodd, Ò On Classifying Human Values: A Step in the Prediction of Human ValuingÓ, A.S.R,Vol, 16. (October, 1951.). No, 5.

- R. M. Willians, Ò The concepts of ValuesÓ International Encyclopedia of the Soial Suencss (Ed), By D.C Shills (New York: The Macnillan Company and Free Press.) 1968.

(٥٠) أميمة مصطفى عبود، "قضية الهوية فى مصر فى السبعينيات: دراسة فـى تحليـل بعـض نصوص الخطاب السياسى" رسالة ماجستير غير منشورة، (القاهرة، كلية الاقتصاد والعلـوم السياسية، ١٩٩٣).

(٥١) محمد أحمد العجاتى، مرجع سابق، ص ٣٧.

وحول تعريف الهوية انظر كذلك:

يسرى مصطفى عبد المجيد، "الهوية نظرة إلى الداخل"، فى: صراع الحضارات أم حوار الثقافات، (تحرير فخرى لبيب)، أوراق ومداخلات المؤتمر الدولى حول صراع الحضارات أم حـوار الثقافات، القاهرة، ١٠ – ١٢ مارس ١٩٩٧، ص ٤١٤: ٤٢٣، (القاهرة: منظمـة تـضامن الشعوب الإفريقية الآسيوية، مطبوعات التضامن، ١٩٩٧). ص ٤١٤.

سيف الدين عبد الفتاح، الثابت والمتغير فى إشكاليات الهوية، أزمنة الخطابات المتنافية دراسة فى خطاب العلاقة بين الهوية المصرية والهوية العربية" فى: نقاشات الهوية فى أوروبا والعـالم العربى، رؤية مقارنة، (تحرير عمرو حمزاوى). أعمال حلقة نقاشية نظمها مركز الدراسات الأوروبية كونراد أديناورد وذلك يومى ١٤ و ١٥ سبتمبر ٢٠٠٤ (القاهرة). ص ١٧: ٤٤.

(٥٢) محمد الكتانى، "أى منظور لمستقبل الهوية فى مواجهة تحديات العولمـة"، فـى العولمـة والهوية، موضوع الدورة الأولى لسنة ١٩٩٧. (الرباط: مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة "الدوريات" ص ٧٣: ٨٧، ص ٧٩.

– وحول هذا المعنى انظر:

عزيز مشواط، الهوية كمدخل لفهم صراع الحضارات ، الحوارات المتمدينـة، عـدد ١٣٥٨، ٢٥ أكتوبر ٢٠٠٥.

http: www. reggar. con. / debat/ show. art. asp ? aid = 48762.

(٥٣) روجيه جارودى: واقعية بلا ضفاف، ترجمة حليم طوسون، (القاهرة: الكتاب العربـى، ١٩٦٨) ص ٢٢٥.

وانظر كذلك:

- L. W. Pye, Ò Identity and the political Culture Ó, in: L. Binder (ed). Crisis and Sequences in Political Denelopment. (New Jersey: Princeton Unviersity Press, 1971.) PP:

_ Leonard Binder Ò crisis and political Development Ó in: L. Binder( ), op.cit, pp.53:55.

- Sidna Verba: Sequenses and Development in: op.cit, P.299
- Frascois chatelet E. Pisierhovchmen: les Conceptions Politiques du XXeme Siecle. (Paris: St Germain، 1981.) PP: 510: 514, 524.

Michel Oriol, Ò Le crise de LÕ Etat comme Forme CulturellÓ, dans: Peuple Mediterraneens, No. 24، Juil. sept. 1983. PP. 3: 9.

روجيه جارودى: ماركسية القرن العشرين، ترجمة نزيه الحكيم، (بيـــروت: دار الآداب، ١٩٧٢.) ص ١٣٠..

(٥٤) محمد العجاتى، مرجع سابق، ص ٣٦.

(٥٥) أميمة مصطفى عبود، مرجع سابق، ص ١١٧.

(٥٦) محمد أحمد العجاتى، مرجع سابق، ص ٣٧: ٣٩.

وحول أزمة الهوية ومظاهر التبعية الثقافية انظر:

إدوارد سعيد: أوسلو ٢، سلام بلا أرض، (القاهرة: دار المستقبل العربى، ١٩٩٥) ص ٣٤.

عبد الخالق عبد الله، "التبعية والتبعية الثقافية، مناقشات نظرية" (المـــستقبل العربـــى، العـــدد ٨٣، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، يناير ١٩٨٦، (ص ١٦).

مصطفى كامل السيد: قضايا فى التطور السياسى لبلدان القارات الـــثلاث (القـــاهرة: بروفيـــشنال للإعلام والنشر، ١٩٨٦)، ص ١٠، ١٠١.

(٥٧) برهان غليون، مرجع سابق، ص ٣٦.

(٥٨) يحيى حقى، قنديل أم هاشم، مرجع سابق.

(٥٩) برهان غليون، مرجع سابق، ص ٦٠.

(٦٠) يحيى حقى، قنديل أم هاشم، مرجع سابق، ص ٧٩.

(٦١) برهان غليون، مرجع سابق، ص ٢٥، ٢٦.

(٦٢) يحيى حقى، قنديل أم هاشم، مرجع سابق، ص ٨٠.

(٦٣) المرجع السابق، نفس الصفحة.

(٦٤) المرجع السابق، ص ٨٣.

(٦٥) برهان غليون، مرجع سابق، ص ٣٥، ٣٦.

(٦٦) يحيى حقى، قنديل أم هاشم، مرجع سابق، ص ٧٩.

(٦٧) المرجع السابق، ص ٨٥، ٨٦.

(٦٨) المرجع السابق، ص ٨٦.

(٦٩) المرجع السابق، نفس الصفحة.

(٧٠) المرجع السابق، ص ٨٣.

(٧١) المرجع السابق، ص ٨٦.

(٧٢) سيغوردن. سيكوباك، "صورة الآخرين المخاوف الحقيقية والكاذبة فى العلاقات العربية – الأوروبية"، فى: صورة الآخر العربى ناظرًا ومنظورًا إليه، مرجع سابق، ص ٥٤٥: ٥٥٧، ٥٤٦.

(٧٣) برهان غليون، مرجع سابق، ص ٣٦.

(٧٤) سالم سارى، "الذات العربية المتضخمة: إدراك الذات المركز والآخر الجوانى" فى صورة الآخر: العربى ناظرًا ومنظورًا إليه، مرجع سابق، ص ٣٧٣: ٣٩٥،، ص ٣٧٦.

(٧٥) المرجع السابق، ٣٧٧. وانظر كذلك:

ed. International, Ò Self concept Ó in: Danrd L. Shills , M Sherif Enagclopedia of The Soal Suenies. (New York: Macnillan Company ; 152 , 1968.) Vol 13- 14 P. 151, Fnee Pness

(٧٦) Denelopment ، Measuremet, The Self Concept in Theary, R.B Burns PP 13: 15.، New York: Longnan,and Beharou. (London1979)

وحول مفهوم صورة المرآة انظر:

آنا أندرينكوفا، "صورة الآخرين كخليفة لتصور الذات فى المجتمع الروسى" وفى: صورة الآخر، العربى ناظرًا ومنظورًا إليه، مرجع سابق، ص ١٥٣: ١٦٥، ص ١٦٢.

(٧٧) سالم سارى، مرجع سابق، ص ٣٧٧.

(٧٨) حول هذا المعنى انظر على سبيل المثال:

- Thierry Hentsch: LÕOrient Imaginaire: La Vision Politique Occidentale de LÕEst Mediterrouneen (Paris: Sewl, 1988).

- Gllent Durand: Structues Anthropologiques de LÕinginare: Introducleon a LÕaicheolbgio Generale, to de. (Paris: Dunod, 1985.).

أسماء العريف بياتركس، "الآخر أو الجانب الملعون"، في: صورة الآخر، العربى ناظرًا ومنظورًا إليه، مرجع سابق، ص ٨٩: ٩٨، ص ٧٧.

(٧٩) الطاهر لبيب "الآخر فى الثقافة العربية" فى صورة الآخر، الغربى ناظرًا ومظـورًا إليــه، مرجع سابق، ص ١٨٧: ٢٢٧، ص ١٨٨.

(٨٠) يرى تزفيتان تودوروف أن اكتشاف أمريكا لم يكن اكتشافًا. فكريــستوفر كولــومبس وجــد أمريكا على النحو الذى رسم لها فى مخيلته، وكما كان يريدها أن تكون. وكان يعرف مــسبقًا ما سوف يجده.

انظر:

Tgnetan Todorou: (Le Conquete de LÕAmerique: La Question de LÕautre. (1982) ,Paris: Sewl

وقد أكد على المعنى نفسه ريجيس دوبرين من خلال تأكيد على أن كريستوفر كولومب لم يــر إلا ما كان يعتقد.

انظر

Suinr des: Tnaites de ,Reis Delou: Christophe colonb: Le lisitew de LÕautre Tradiuts de LÕespagl. par Bernand Lefangues et presentes ,Tordesillas 2eum ed. (Paris: Le ,voies du Sud; 2,par Bantolone Bennassor (1991)P.7, Diference

مراجعة السيد ياسين

وبالمثل وجد بعض الباحثين فى رحلة الطهطاوى إلى باريس والتى تعد أول علاقة مثمــرة بــين الشرق والغرب فى العصر الحديث أنه "وراء صورة فرنسا نستشف صورة مصر، ألا تبدو معالمها خلال الموازنات والحسرات والأمانى التى تلح على قلم المؤلف؟ وتلك صورة لمصر فى نهضتها كما التقطها فتى من أبنائها الأبرار".

رفاعة الطهطاوى: تخليص الإبريز فى تلخيص باريز، تقديم مهدى علام وأنور لوقا واحمد احمد بدوى ([د. م.: د. ن.]، ١٩٥٨) التقديم، ص ٩.

كما رأى حسن حنفى أن كتاب الطهطاوى هو " بحث فى الآخر.. وأن الغاية إذن، ليست وصف الآخر بل قراءة الأنا فى مرآة الآخر فليست الغاية قراءة باريس فى ذاتها، بل قراءة مصر فى مرآة أوروبا. وليست الغاية الذهاب إلى باريس، بل العودة إلى مصر، وليست الغاية التعلم بل الإفادة..".

حسن حنفي، "جدل الأنا والآخر: دراسة فى "تخليص الإبريز للطهطاوى" ورقة مقدمة للندوة الدولية التى نظمتها الجمعية العربية لعلم الاجتماع بالحمامات، تونس بين ٢٩ و٣١ آذار / مارس ١٩٩٣، الآداب، السنة ٤١، العدد ١٢. (كانون الأول / ديسمبر ١٩٩٣.) ص ٤٠، ٤١.

(٨١) فيلهو هارلى، "مفهوم ومواريث العدو فى ضوء عملية التوحيد والسياسات الأوروبية، فى: صورة الآخر العربى ناظرًا ومنظورًا"، مرجع سابق ص ٥٣: ٧٤، ص ٥٣، ٥٤.

(٨٢) سيغوردن سيكوباك، مرجع سابق، ص ٥٤٥.

(٨٣) ولمزيد من التفاصيل حول صور العدو وأنماطه انظر:

Ofer zur. The love of Hating Ò (istory of European Ideas: Uol.13، n:4, 1991.)

وحول أسس مفهوم العدو فى الديانات والثقافات المختلفة انظر:

Jams Aho. Reigious Mytholgy and the Art of War: Comparative Religiers Symbolisms of Military Uelence (London: Alduych Press, 1981).

وحول الأسس والجذور السياسية لمفهوم العدو وتطور هذا المفهوم فى الفكر والممارسة السياسية انظر:

Shirg Dossa. Ò Political Philosoply and OrientalusinÓ (Altenatives: Vo.12, no.3, 1987.).

Isaac Krammick, The Rage of Edmund Burlse: Polrait of an Amlealent Conservative. (New York: Basic Boolss, 1977).

- Vilho Harle, Ò Burke The Internotional TheoutÓ in: Vilho Horl (ed) European Ualues in International Relations. (londer; New York: Pinter Publisher, 1990) (Tani Studies in. International

Relatiens).

- Julia Kristeva: Etranges a Nois- mens (Paris: Gallimaid، 1988).

(٨٤) حول مفهوم الآخر انظر على سبيل المثال:

جاون فارو، "الآخر بما هو اختراع تاريخي" في: صورة الآخر العربي نـــاظرًا ومنظـــورًا إليـــه، مرجع سابق، ٤٥: ٥٢

الطاهر لبيب "الآخر في الثقافة العربية" مرجع سابق، ص ١٨٧: ٢٢٧.

فيكتوريا كوتاستا، "صورة الآخر في النزاع العرقي "، في : صورة الآخر العربي ناظرًا ومنظورًا إليه، مرجع سابق، ص ٥٩٩، ٦١٠. عزيز حيدر، "الآخر العربي والآخر الفلسطيني والآخر الإسرائيلي في نظر الفلسطينين في إسرائيل"، المرجع السابق، ص ص ٦٩٩: ٧٢٦.

(٨٥) دلال البزري، "الآخر المفارق الضرورية"، في صورة الآخر العربي ناظرًا ومنظورًا إليـــه، مرجع سابق، ص ٩٩: ١١٠، ص ص ٩٩: ١٠٣.

(٨٦) مصطفى عمر التير، "البعد الجغرافي وصورة الآخر مقاربة إمبيريقية"، في: صورة الآخـــر العربي ناظرًا ومنظورًا إليه، مرجع سابق، ص ٤١٩: ٤٢٩، ص ٤١٩.

(٨٧) الطاهر لبيب، الآخر في الثقافة العربية، مرجع سابق ص ١٨٧: ٢٢٧، ص ١٩٢.

(٨٨) حول هذا المعنى وحول علاقة صورة الآخر بالذات المنتجة لهذه الصورة انظر:

- Tguetan Todorou: Neus rt les Autres: La Reflesion Francaise sur le Diesite PP. 32: 34.،Humaine. (Paris: Sewl1989.)

(٨٩) الطاهر لبيب، الآخر في الثقافة العربية، مرجع سابق، ١٩٢.

(٩٠) عبد الباسط عبد المعطي، "صورة الإسرائيلي لدى المصري بين ثقافة العامة والدراما التليفزيونية "، في: صورة الآخر العربي ناظرًا ومنظورًا إليه، مرجع سابق، ص ٣٥٧: ص٣٥٧، ٣٥٨.

(٩١) الطاهر لبيب، الآخر في الثقافة العربية، مرجع سابق، ص ١٨٧.

(٩٢) عزيز حيدر، "الآخر العربي الفلسطيني والآخر الإسرائيلي العربي ناظرًا ومنظـــورًا إليـــه، مرجع سابق، ص ٦٩٩: ٧٢٥، ص ٧٠٠، ٧٠١.

(٩٣) السيد بين الشخصية العربية بين مفهوم الذات وصورة الآخر: (القاهرة: الهيئـــة المـــصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥)، ص ٩٩.

ولمزيد من التفاصيل حول تعريف الأفكار النمطية انظر:

New York., H.P. Dictionary of siology,Fairshld

ويفرق بعض الباحثين بين مصطلحين فى إطار الفكرة النمطية هما الفكرة النمطية عبـر الغيـر Hetro - Stereotype والفكرة النمطية عن التراث Auto – stereotype انظر:

Soial Class and sex. , Stereotype according t Ethnic Origin, A. Aloni, K. Rin PP-312: 325.، 1969,Acta Psychologie

(٩٤) الصور النمطية أو الأفكار المقولبة أو الآراء المسبقة مشهد من لغـة ثقافـة (تكنولوجيـا) الطباعة. وهو فى الأصل اللوح المعدنى الذى يستخدم فى طبـع آلاف النـسخ أو الـصور المتطابقة دون حاجة إلى تغيير.

"سهى بركات" الإعلام وظاهرة الصورة المنطبعة"، مجلة العلوم الاجتماعية، العدد ١، (نيـسان / أبريل ١٩٨٠) ص ١٠٤.

(٩٥) يعد والتر ليبمان من أدخل تعبير الستريوتايب إلى العلوم الاجتماعية وذلك فى كتاب الـرأى العام الصادر فى سنة ١٩٢٢.

(٩٦) Walter Lippmann: Publie Opinion. (New York: Macmillan C.o 1922)

(٩٧) السيد ياسين، الشخصية العربية، مرجع سابق، ص ٣٩.

(٩٨) - James A. Geschwender: Radical Stratification in America Princpal (1978) ، Iowa: W.C. Braun Company, Themes in Souology. (Dulrique P.62.

(٩٩) p. 62، Op.cot

(١٠٠) السيد ياسين، الشخصية العربية، مرجع سابق، ص ١٢٩.

ولمزيد من التفاصيل حول الأفكار النمطية انظر:

in: Uses ، Ò National Stereotypes and National Character, Eysenck,- H. J. 1953).،and Aluses of Psycholgy (London: Pelican Books

Soual chass , R.Aloni: steeotypes according to Ethnic Origin- Y. Rin pp.317: 325.، 1969، 31، Aeta Psychologica،and sex

(١٠١) السيد ياسين، الشخصية العربية بين مفهوم الذات وصورة الآخر، مرجـع سـابق، ص ١٢٩: ١٣١.

ولمزيد من التفاصيل حول هذا المعنى انظر:

- Ibrahin. SM Gross- Cultural Interaction and Attitude Formation Beford and After A Major No.3, Vol.4.، on Attitudes,crisis. in Soiological Focus –PP. 1-16. Spring1971

قدرى حفنى : تجسيد الوهم، دراسة سيكولوجية للشخصية الإسرائيلية، (القاهرة مركز الدراسات السياسية والإستراتيجية، ١٩٧١).

(١٠٢) يحيى حقى، قنديل أم هاشم، مرجع سابق، ص ٥٨.

(١٠٣) المرجع السابق، نفس الصفحة.

(١٠٤) المرجع السابق، نفس الصفحة.

(١٠٥) المرجع السابق، نفس الصفحة.

(١٠٦) مصطفى بدوى، "مقدمة لترجمة الإنجليزية لمجموعة قصص للأستاذ يحيى حقى الصادر عن دار بريل بمدينة لايدن بهولندا عام ١٩٧٣ لايدن بعنوان: قنديل أم هاشم وقصص أخرى"، فى "سبعون شمعة فى حياة يحيى حقى"، مختارات من دراسات أدب يحيى حقى، مرجع سابق، ص ١٨٧: ١٩١، ص ١٨٨.

(١٠٧) يحيى حقى، قنديل أم هاشم، مرجع سابق، ص ٤٦.

(١٠٨) المرجع السابق ص ٤٩.

(١٠٩) المرجع السابق، نفس الصفحة.

(١١٠) المرجع السابق، نفس الصفحة.

(١١١) المرجع السابق، ص ٥٤.

(١١٢) المرجع السابق، ص ٥٢.

(١١٣) أميمة عبود، مرجع سابق، ص ١٢٠.

(١١٤) يحيى حقى، قنديل أم هاشم، مرجع سابق، ص ٥٠.

(١١٥) المرجع السابق، نفس الصفحة.

(١١٦) المرجع السابق، ص ٥١ ص، ٥٢.

(١١٧) أحمد زايد، مرجع سابق، ص ١٣٤، ١٣٧، ص ١٤٣: ١٤٨.

(١١٨) المرجع السابق، ص ١١٨: ١٢٠.

(١١٩) يحيى حقى، قنديل أم هاشم، مرجع سابق.

(١٢٠) المرجع السابق، ص ٥٢.

(١٢١) المرجع السابق، نفس الصفحة.

(١٢٢) المرجع السابق، نفس الصفحة.

(١٢٣) محمود شريف: أثر التطور الاجتماعى السياسى / الاقتصادى "فى الرواية المصرية ١٩١٢ – ١٩٥٣". (القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٦.) ص ٢٣٥.

(١٢٤) يحيى حقى، قنديل أم هاشم، مرجع سابق، ٥٧.

(١٢٥) المرجع السابق، نفس الصفحة.

(١٢٦) محمد نجيب أبو طالب، "العلوم الاجتماعية والاستشراق صورة المجتمع العربى الإسلامى"، فى صورة الآخر العربى ناظرًا ومنظورًا إليه، مرجع سابق، ص ٤٣٣: ٤٤٨، ص ٤٣٦.

وحول رؤية الغرب للشرق انظر:

- Mascine Rodinson: Le Fascination de LÕhlam (Paris; Maspera, 1980).

- Hichem Djait: LÕEurope et LÕGslam (Paris: Seuil، 1978)

- Norman Daniel: Islam and the west: The Making o an Image. (Edinloug: University Press, 1966).

- Norman Danet: The Arabs and Medieval Europe (Lonon: Longman, 1975).

Anouan Aldel Maleh، ÒLÕoientalume en CiseÓ, Diogene، no. 44, oct- dec- 1963، pp.109: 142.

- Edward Said: Covgeing Islam, Pantheon Books, 1982).

(١٢٧) حول مفهوم الاستشراق والمبادئ التى يرتكز إليها انظر:

Edurand W. Said Orentalun

Pantheon Books, N. Y. N.Y 1978

- Therry Hentsch: LÕorient Inaginaor; Le Vision Politique ouidentale de LÕEat Mediterraneen. (Paris: Editions de Miniut, 1988.)

هشام جعيط: أوروبا والإسلام، صدام الثقافة والحداثة، ترجمة طلال عتريس. (بيروت: دار الحقيقة، ١٩٨٠).

- Anouar Aldel – Malek, Ò LÕorientalisme en ciseÓ Diogene, no.44. (1963).

- محسن جاسم الموسوى، "مداخل المثقفين العرب للاستشراق"

الاستشراق (بغداد / العدد ١ (كانون الثانى / يناير ١٩٨٧).

على أومليل: فى التراث والتجاوز. (الدار البيضاء: المركز الثقافى، ١٩٨٠ – ١٩٨١).

- "الاستشراق والمستشرقون"، المنهل، السنة ٥٠، العدد ٤٧١، (آيار / مايو ١٩٨٩)

- توفيق سلوم، الاستشراق وعصر الشرق الأوسط"، الطريق، س ٤٢، ع ١، (نيسان / أبريل ١٩٨٣).

منذر الكيلانى، "الاستشراق والاستغراب اختراع الآخر فى الخطاب الأنثروبولوجى"، فى صورة الآخر، ناظرًا ومنظورًا إليه، مرجع سابق، ص ٧٥:٨٧.

(١٢٨) محمد نجيب أبو طالب، مرجع سابق، ص ٤٣٧.

وحول المركزية الأوروبية لدى ماكس فيبر انظر:

Catherine colliot thetlene: Max weber et LÕhistoue. (Paris: Presses Unieritaues de Fnance‹ 1990.).

(١٢٩) السيد ياسين، الإطار النظرى لدراسة المناخ الثقافى، مرجع سابق، ص ٥١، ٥٢.

(١٣٠) محمد نجيب أبو طالب، مرجع سابق، ص ٤٣٧، ٤٣٨.

ولمزيد من التفاصيل حول الرسالة التمدنية للغرب انظر:

عبد الوهاب بوحدبية، "الحياة الاجتماعية الإسلامية كما صورها بعض المستشرقين "، فى: مناهج الاستشراق فى الدراسات العربية الإسلامية، جزءان (تونس: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ١٩٨٥).

(١٣١) عبد الجليل حليم، " الفلاحون المغاربة فى الإثنولوجيا الكولونيالية بين الجمود وقابلية التحسن"، فى: صورة الآخر العربى ناظرًا ومنظورًا إليه، مرجع سابق، ص ٤٤٩: ٤٦٢، ص ٤٥٠، ٤٥١.

(١٣٢) حول مفهوم التمركز حول السلالة انظر:

علم الاجتماع الثقافى (إعداد: على عبد الرازق الحلبى، السيد عبد العاطى، محمد أحمد بيومى)(القاهرة: دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٨) ص ١٧٨

(١٣٣) شكرى محمد عياد، الأدب فى عالم متغير، مرجع سابق، ص ٢١، ٢٢.

(١٣٤) عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة، الجزء الأول من كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر فى أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوى السلطان الأكبر، فصل فى أن المغلوب مولع دائمًا بالاقتداء بالغالب فى شعاره وزيه ونحلته وسائر أحواله وعوائده (القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى).

(١٣٥) كثيرًا ما ستردد بين المثقفين العرب عبارات من قبيل عجز اللغة العربية عن مسايرة العلم المعاصر أو عجز العقل العربى وسحريته أو فقر الثقافة انظر: برهان غليون، مرجع سابق، ص ١١٨، ص ١٢٨ : ١٣٠.

(١٣٦) جورج طرابيشى، "صورة الأخرى" فى الرواية العربية: من نقد الآخر إلى نقد الذات فى "أصوات" سليمان فياض، فى صورة الآخر: العربى ناظرًا ومنظورًا إليه، مرجع سابق، ص ٧٩٧: ٨١٠، ص ٧٩٨.

(١٣٧) هذا شأن إسماعيل عند سفره – فقد كان جوعان إلى فنانة سمراء، إلى النساء جميعًا ولا سيما أخيرًا إلى نساء أوروبا " يحيى حقى، قنديل أم هاشم، مرجع سابق، ص ٥٩.

(١٣٨) جورج طرابيشى "صورة الآخر" فى الرواية العربية، مرجع سابق ص ٧٩٨، ٧٩٩.

(١٣٩) المرجع السابق، ص ٧٩٩.

وحول هذه الفكرة انظر على سبيل المثال رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح.

(١٤٠) مثل رواية "الساخن والبارد" لفتحى غانم، والتى تدور أحداثها فى الدانمارك، وقصة حب ماجوسية لعبد الرحمن منيف التى تدور أحداثها فى يوغوسلافيا.

(١٤١) مثل مصطفى سعيد بطل "موسم الهجرة إلى الشمال الذى حول فراشه إلى ساحة حرب حضارية. انظر الطيب صالح. موسم الهجرة إلى الشمال.

وحول هذه الفكرة انظر: جورج طرابيشى "صورة الآخر فى الرواية العربية مرجع سابق، ص ٧٩٩.

(١٤٢) حول تحليل موسم الهجرة إلى الشمال انظر:

رجاء النقاش: أدباء معاصرون (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٨) ص ١٢٥: ١٢٧.

(١٤٣) يحيى حقى، قنديل أم هاشم، مرجع سابق، ص ٦٧.

(١٤٤) المرجع السابق، نفس الصفحة.

(١٤٥) المرجع السابق، ص ٦٨.

(١٤٦) المرجع السابق، ص ٦٨، ٦٩.

(١٤٧) المرجع السابق، ص ٦٩.

(١٤٨) "نعيم عطية"عامل الإرادة فى قصص يحيى حقى فى "سبعون شمعة فى حياة يحيى حقى"، مرجع سابق، ص ١٣٧: ١٧٨، ص ١٤٥.

(١٤٩) يحيى حقى، قنديل أم هاشم، مرجع سابق، ص ٦٩.

(١٥٠) المرجع السابق، نفس الصفحة.

(١٥١) حامد ربيع، الثقافة العربية، مرجع سابق ص ٧٨ – ٧٩.

(١٥٢) يحيى حقى، قنديل أم هاشم، مرجع سابق، ص ٦٩.

(١٥٣) المرجع السابق، ص ٧٠.

(١٥٤) عبد الجليل حليم " الفلاحون المغاربة فى الأنثولوجيا الكولونيالية: بين الجمود وقابلية التحسن"، فى صورة الآخر، العربى ناظرًا أو منظورًا إليه، مرجع سابق ص ٤٤٩: ٤٦٢، ص ٤٥٧.

(١٥٥) يحيى حقى، قنديل أم هاشم، مرجع سابق، ص ٧٠.

(١٥٦) المرجع السابق، نفس الصفحة.

(١٥٧) المرجع السابق، ص ٦٨.

(١٥٨) المرجع السابق، ص ٦٨، ٦٩.

(١٥٩) المرجع السابق ٦٨.

(١٦٠) المرجع السابق ص ٦٩.

(١٦١) المرجع السابق، نفس الصفحة.

(١٦٢) سالم سارى "الذات العربية المتضخمة: إدراك الذات المركز والآخر الجوانى "فى صورة الآخر العربى ناظرًا ومنظورًا إليه، مرجع سابق، ص ٣٧٣: ٣٩٥، ص ٣٨٩.

(١٦٣) إدوارد سعيد، الاستشراق، المعرفة، السلطة، الإنشاء، ترجمة كمال أبو ديب (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية ١٩٩١) ص ٣٢٢.

(١٦٤) خوان غواتيسولو: فى الاستشراق الإسبانى، تعريب كاظم جهاد (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٧) ص ٣٣.

(١٦٥) انظر:

شابرويل: وصف مصر، المجلد الخاص بالعادات والتقاليد، ترجمة زهير الشايب (القاهرة: مكتبة الخانجى، ط ٢، ١٩٧٩).

(١٦٦) مثل دراسة:

- H. M. Ayrout: The Egyptian Peasant. (Boton: Beacon Press, 1963.

- S., Hanady: temperament and character of the Arabs. (New Yorke: Twayne Publishers, 1960.).

وليم لين: المصريون المحدثون، شمائلهم وعاداتهم، ترجمة عدلى طاهر نور، ط ٣. (القاهرة: دار النشر للجامعات، ١٩٧٥).

(١٦٧) حول هذا المعنى ولمزيد من التفاصيل حول الشخصية المصرية فى الدراسات المختلفة انظر

أحمد زايد، مرجع سابق، ص ١٨: ٢٨.

(١٦٨) يحيى حقى، قنديل أم هاشم، مرجع سابق، ص ٦٢.

(١٦٩) المرجع السابق، ص ٦٧.

(١٧٠) يحيى حقى، خليها على الله، مرجع سابق، ص ٥٣٤.

(١٧١) المرجع السابق، نفس الصفحة.

(١٧٢) يحيى حقى، قنديل أم هاشم، مرجع سابق، ص ٤٦.

(١٧٣) المرجع السابق، ص ٤٧.

(١٧٤) المرجع السابق، نفس الصفحة

(١٧٥) المرجع السابق، ص ٧٥.

(١٧٦) المرجع السابق، ص ٨٤.

(١٧٧) المرجع السابق، ص ٨٤، ٨٥

(١٧٨) المرجع السابق، ص ٨٩.

(١٧٩) المرجع السابق، ص ٧٠.

(١٨٠) حامد ربيع، الثقافة العربية بين الغزو الصهيونى وإرادة التكامل القومى، مرجع سابق، ص ١٤١: ١٤٦.

(١٨١) المرجع السابق، ص ١٦٣.

(١٨٢) يحيى حقى، قنديل أم هاشم، مرجع سابق، ص ٧١.

(١٨٣) المرجع السابق، ص ٧١.

(١٨٤) المرجع السابق، نفس الصفحة.

(١٨٥) المرجع السابق، ص ٧٢.

(١٨٦) المرجع السابق، ص ٧٦.

(١٨٧) المرجع السابق، ص ٧٧.

(١٨٨) المرجع السابق، ص ٧٩.

(١٨٩) حامد ربيع، الثقافة العربية بين الغزو الصهيونى وإرادة التكامل القومى مرجع سابق، ص ١٦٣.

(١٩٠) عن اختياره لهذه الكلمات يقول حقى:

"مكثت أكثر من أسبوع أبحث عن الكلام الذى ينبغى أن ينطق به إسماعيل فى هذا الموقف وقد أحسست أنه يجب ألا يزيد عن لفظ واحد، إذ ليس من المعقول أن ينطق بجملة طويلة وهو فى تلك الحال. وأردت أن يكون هذا اللفظ معبرًا عن الاثنين وعن الرغبة فى البوح.. وفى الاستعطاف.. تذكرت نصًا كنت قرأته عن حياة الفيلسوف الألمانى "نيتشه" ويبقى فى ذهنى أنه حين أصيب بلوثة الجنون هبط من بيته الذى كان يقع فوق قمة جبل مرتفع وهو يصرخ "أنا... أنا... أنا ".

عندئذ أدركت أن هذه الكلمة التى كنت أبحث عنها، لأنها تجسد كل المعانى التى طلبتها، خاصة أن حرف النون فيه نغمة الأنين.... ولعل الذى قادنى إلى تذكر هذا النص أن إسماعيل فى هذا الموقف كان هو الآخر قريبًا من الجنون..."

قنديل أم هاشم، مرجع سابق، ص ٨١.

(١٩١) المرجع السابق، ص ٨١، ٨٢.

(١٩٢) هناك مستويات مختلفة لصورة الآخر منها المختلف فكريًا أو عقيديًا مع انتمائه إلى عرق وثقافة ومجتمع واحد مع الآخرين. فهذا الآخر قد يكون نموذجيًا للآخر من الداخل أو "الغريم الحقيقى" وفق بعض التوصيفات.

وإسماعيل فى مرحلة من مراحل الصراع وأزمة الهوية والانتماء كان يرى نفسه جزءًا من الآخر الخارجى وبعيدًا عن الآخر الداخلى.

حول مفهوم الآخر الداخلى وصوره انظر:

حيدر إبراهيم على، "صورة الآخر المختلف فكريًا: سوسيولوجيًا الاختلاف والتعصب"، فى صورة العربى ناظرًا ومنظورًا إليه، مرجع سابق، ص ١١١: ١٢٧.

سالم سارى، "الذات العربية المتضخمة إدراك الذات المركز والآخر الجوانى " فى: صورة الآخر العربى ناظرًا ومنظورًا إليه، مرجع سابق، ص ٦٩٩ : ٧٢٦.

حلمى خضر سارى، "المرأة كـ "آخر" دراسة فى هيمنة التنميط النسائى على مكانة المرأة فى المجتمع الأردنى"، المرجع السابق، ص ٧٥٩: ٧٨٢.

مسعود مناهر، "الرفض المتبادل بين الطوائف اللبنانية: صورة الأنا والآخر فى الحرب الأهلية (١٩٧٥ – ١٩٩٠) "، فى المرجع السابق، ص ٦٨٣: ٦٩٨.

(١٩٣) تجدر الإشارة هنا إلى أهمية التميز بين مفهوم وفكر كل من النهضة والحداثة. فالنهضة كانت تعنى استيعاب الحضارة ضمن التراث، أى نهضة للذات التراثية نفسها. أما الحداثة فتفرض الحضارة أن هذه الذات تخفى خطر الخصوصية المبعدة عن الحضارة والمبررة للحفاظ على التقاليد. فالحداثة ليست مشروعًا تاريخيًا اجتماعيًا كالنهضة، وإنما هى سياسة وممارسة يومية هى تغيير فى كل الاتجاهات لبنى الواقع والفكر العربيين أنها اندراج دون أوهام فى العالمية والحضارة المادية وأولوياتها هى إنهاء هذه الخصوصية وذاك التراث".

برهان غليون، مرجع سابق، ص ١٩٤.

(١٩٤) المرجع السابق، ص ١٣٤: ١٣٥.

(١٩٥) يحيى حقى، قنديل أم هاشم، مرجع سابق، ص ٨٥.

(١٩٦) علم الاجتماع الثقافى، مرجع سابق، ص ١٨٠، ١٨٢.

(١٩٧) نعيم عطية، عامل الإرادة فى قصص يحيى حقى فى "سبعون شمعة فى حياة يحيى حقى"، مختارات من دراسات أدب يحيى حقى، مرجع سابق، ص ١٣٧: ١٧٨، ص ١٥١.

(١٩٨) يحيى حقى، قنديل أم هاشم، مرجع سابق، ص ٧١.

(١٩٩) المرجع السابق، ص ٨٨.

(٢٠٠) المرجع السابق، نفس الصفحة.

(٢٠١) المرجع السابق، نفس الصفحة.

(٢٠٢) ينبغى التأكيد على أهمية التمييز بين الجوانب المادية للحضارة والجوانب الروحية منهـا. فالجوانب المادية بضاعة مشتركة لا يتخلف فيها قوم عن قوم، إلا من حيث درجة انتقائهـا. أما الجوانب الروحية من الحضارة فقد تتأثر بمؤثرات خارجية ولكنها لا تغير ولا تستبدل ولا تتعلق بوسائل الحياة بل بغاياتها ومثلها، أى بقيمها. والقيم هى المعنى الذى يجـده الإنـسان لحياته، وهى جوهر وجوده، فإذا تخلى عنها فقد تخلى عن وجوده، ومع ذلك فإن الوسائل لا تنفصل عن الغايات، بل يجب أن يكون بينهما ذلك الانسجام الذى يتحقق مع تكامل الشخصية فى الفرد وتكامل الحضارة فى الجماعة. والتوفيق بين الغايات والوسائل هو المشكلة الكبرى فى تاريخنا الحديث.

شكرى عياد الرؤية المقيدة، مرجع سابق، ص ١٥.

(٢٠٣) يحيى حقى، قنديل أم هاشم، مرجع سابق، ص ٨٣.

(٢٠٤) المرجع السابق، نفس الصفحة.

(٢٠٥) يحيى حقى: قنديل أم هاشم، سلسلة اقرأ (١٨). (القاهرة: دار المعارف ديسمبر ١٩٥٤).

هذه الفقرة وفقرات أخرى وردت فقط فى النسخ القديمة.

(٢٠٦) يحيى حقى، قنديل أم هاشم، مرجع سابق، ص ٨٨.

(٢٠٧) المرجع السابق، ص ٨٩.

(٢٠٨) شكرى محمد عياد، يحيى حقى على، باب الله، مرجع سابق، ص ٩١.

(٢٠٩) يحيى حقى، قنديل أم هاشم، مرجع سابق، ص ٧٩.

(٢١٠) المرجع السابق، ص ٨٠.

(٢١١) المرجع السابق، ص ٨٦.

(٢١٢) مثل الشيخ درديرِ خادم المقام.

(٢١٣) يحيى حقى، قنديل أم هاشم، مرجع سابق، ص ٧٧.

(٢١٤) نعيم عطية، مرجع سابق، ص ١٥٦.

(٢١٥) يعد هذا التفسير واحدًا من ثلاثة تفسيرات توضح احتمالات تغير الشخصية القومية: الأول التفسير الميتافيزيقي والذي يرى أن هذا التغيير يحتاج إلى أجيال كاملة نظرًا لاعتبار الشخصية القومية ظاهرة تاريخية اجتماعية حضارية والثاني التفسير الميكانيكي الذي ينطلق من تصور مفاده أن تغير المجتمع تغييرًا ثوريًا جذريًا يفتح الباب أمام تغيير الشخصية القومية، والثالث يجمع بين التفسيرين السابقين.

انظر: السيد يسين، الشخصية ص ١٩٢.

(٢١٦) برهان غليون، مرجع سابق، ص ١٥٠، ١٥١.

(٢١٧) وهذا هو نفس الحل الذي ارتآه عدد من المبدعين قبل وبعد يحيى حقي ممن تناولوا قضية الصراع الحضاري بين الشرق والغرب مثل توفيق الحكيم في "عصفور من الشرق"، والطيب صالح في "موسم الهجرة إلى الشمال" وغيرهما.

(٢١٨) يحيى حقي، قنديل أم هاشم، مرجع سابق، ص ٩١.

(٢١٩) المرجع السابق، نفس الصفحة.

(٢٢٠) المرجع السابق، نفس الصفحة.

(٢٢١) المرجع السابق، ص ٩١.

(٢٢٢) شكري محمد عياد في عالم متغير، مرجع سابق، ص ٢٣، ٢٤.

(٢٢٣) حامد ربيع، الثقافة العربية بين الغزو الصهيوني وإرادة التكامل القومي، مرجع سابق، ص ١٢: ١٤.

(٢٢٤) المرجع السابق، ص ٥٢.

(٢٢٥) برهان غليون، مرجع سابق، ص ٣٢.

(٢٢٦) المرجع السابق، ص ٤٠، ٤١.

وحول النظرية التراثية انظر نفس المرجع، ص ٢٨.

(٢٢٧) المرجع السابق، ص ١٥٣، ١٥٤.

(٢٢٨) حامد ربيع، الثقافة العربية بين الغزو الصهيوني وإرادة التكامل القومي، مرجع سابق، ص ٣٢، ٣٣.

(٢٢٩) برهان غليون، مرجع سابق، ص ١٥١.

(٢٣٠) حامد ربيع، الثقافة العربية بين الغزو الصهيوني وإرادة التكامل القومي، مرجع سابق، ص ١٦٤.

(٢٣١) المرجع السابق، ص ٣٣، ٣٤.

يحيى حقى

سيرته الذاتية وروافدها القصصية

يوسف الشارونى

يرى بعض النقاد أن إبداع أى أديب ليس إلا سيرة ذاتية متصلة فى أقنعة مختلفة، وبالعكس فإن سيرته الذاتية لون من ألوان الإبداع، وفى فصل من فصول سيرته الذاتية بعنوان «أشجان عضو منتسب» يعلن يحيى حقى أنه عالج معظم فنون القول من قصة قصيرة، ونقد، ودراسة أدبية، وسيرة أدبية، ومقال نقدى.. «لكن تظل القصة القصيرة هى هواى الأول» كما ينوه بدوره فى تطوير الكتابة الفكاهية ثم يضيف قائلاً: إنى وإن كنت من أصل تركى قريب، فإنى أحسن بأننى شديد الاندماج بتربة مصر وأهلها.. ومعرفتى باللغة العامية المصرية وتعبيراتها تفوق ما حصلته منها مباشرة.. ولعل هذا الحب هو الذى يميل إلى استخدام بعض الكلمات العامية فى كتاباتى رغم أنى من المهووسين بالفصحى.

وهكذا وفر يحيى حقى على نقاده البحث عن أهم سماته الإبداعية، والتى سنعثر عليها مجتمعة فى سيرته الذاتية «خليها على الله» (١٩٥٦)، ثم «كناسة الدكان». وقد أفاض دارسو يحيى حقى ومحبوه فى بيان سمات إبداعية أخرى – نجدها بشكل مميز فى سيرته الذاتية – كالصورة أو اللوحة القصصية، والجمل الاعتراضية، والاستطراد، وفن البورتريه أو تصوير الشخصيات من عالميها الخارجى والداخلى، وغرامه بالتشبيه إيماناً منه بأنه «يخلط الماديات والمعنويات فى قبضة واحدة، ويقرب البعيد، ويبعد القريب، ويقرن المتناقضات فإذا هى تتشابه، ويفصل بين المتشابهات فإذا هى متناقضة» (خطوات فى النقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٦، ص١٥٢) كذلك فإن من سمات سيرته أنه لا يلتزم بالتسلسل الزمنى، بل بيوم تأديته امتحانه الشفوى الأخير فى شهادة ليسانس

الحقوق. أما طفولته فسنلتقي بها في بداية الجزء الثاني من سيرته المعنونة «كناسة الدكان» حتى منتصفها، لنعود في «خليها على الله» إلى تعيينه في وظيفة «معاون إدارة» في منفلوط في صعيد مصر. فإذا قرأنا النصف الثاني من «كناسة الدكان» رحلنا معه إلى جدة بالسعودية، ثم روما بإيطاليا مرورًا بتركيا مصطفى كمال أو أتاتورك كما يلقبونه. ويحيى حقي يعترف في سيرته بأنه لا يحفل بنظام الكلام (خليها على الله، كتاب الهلال، يناير ١٩٩١، ص٨٢).

كذلك فإنه لم يحصر سيرته الذاتية في شخصه , بل من خلال صورة المجتمع في مدينة منفلوط في أواخر العشرينيات في القرن العشرين «حيث أتيح لي أن أعرف بلادي، وأهلها، وأخالط الفلاحين عن قرب. وأهمية هاتين السنتين – ١٩٢٧، ١٩٢٨ – ترجع إلى اتصالي المباشر بالطبيعة المصرية، والحيوان، والنبات، واتصالي المباشر بالفلاحين والتعرف على طعامهم وعاداتهم» وقد تبدت هذه التجربة في أعماله الفنية قبل أن يسجلها في سيرته الذاتية، مثل قصة «البوسطجي»، ومجموعة «دماء وطين». وبعض قصص «أم العواجز» كما أنها كانت خلفيته وهو يكتب روايته «صح النوم» لهذا فبعد أن وفر علينا يحيى حقي نفسه من ناحية والنقاد من ناحية أخرى تكرار التعرض لسمات سيرته الذاتية التي تنتهي إلى أنها إبداع شامل , فإننا سنركز على ما أُطلق عليه الروافد القصصية أو الروائية لهذه السيرة، إيمانًا بأن العمل الأدبي ليس معزولاً عن بيئته الأدبية، تلك البيئة التي تدفع العقول المتشابهة في الظروف المتشابهة إلى إبداعات متشابهة حينًا، متقاطعة حينًا، متكاملة حينًا ثالثًا.

فإذا كانت شخصية المحقق تختلف في كل من «يوميات في الأرياف» لتوفيق الحكيم و«الجبل» لفتحي غانم، في أن أولها يسخر من الفلاحين الذين كان يحقق معهم ويتهمهم بالغباء، فكانت النتيجة أنه لم ينجح في الحصول من هؤلاء «الأغبياء» على اعتراف بارتكاب جريمة قتل «قمر الدين علوان» التي يحقق فيها، بينما انضم فتحي غانم إلى المتهمين الذين يحقق معهم وجلس معهم على الأرض يشاركهم طعامهم فاعترفوا له بسرقة آثار الجرنة. وفي الحالتين لم تعرف السلطة

العليا مرتكبي أو مرتكبي الجرائم التي أوفدت محققيها للتحقيق فيها: في «يوميات نائب في الأرياف» لأن المحقق عجز عن اكتشافهم، وفي «الجبل» لأن المحقق كان قد انضم إلى المتهمين فلم يفض بسرهم إلى رؤسائه. فالنتيجة بالنسبة للسلطات واحدة، لكن الفرق بين جهل محقق ومعرفة الآخر.

أما يحيى حقي معاون الإدارة الذي تجمع وظيفته بين ضابط الشرطة ووكيل النيابة فإنه يشعر بالهوة الكبيرة التي تفصل بين الفلاح والحكومة (المرجع السابق، ص١٩٩).

وهكذا نجد موقف يحيى حقي في سيرته الذاتية موقفًا بين بين، فلا هو يؤمن بغباء الفلاح كما كان موقف توفيق الحكيم في يومياته، ولا هو حصل على ثقته كما هو موقف فتحي غانم في الجبل. إنه يعتبر نفسه خادمًا للفلاح، لكن الفلاح لا ينظر إليه إلا باعتباره في منظومة هو أحد أفرادها تعتبر نفسها السيد وعلى الفلاح أن يأتمر بأمرها.

ويبدو تعاطف يحيى حقي مع الفلاح في سيرته الذاتية حين يقول: في منفلوط تلقيت لأول مرة في حياتي عن قرب ووجها لوجه ضحايا البلهارسيا والملاريا. فتية كثيرون في زهرة العمر اكتسى وجههم بسبب هذين المرضين الخبيثين بصفرة الموت.. وجدت أغلب الفلاحات ما تكاد الواحدة تتزوج وتخلف ولدًا أو اثنين حتى تتساوى في المظهر مع أمها، قددتها لسعة الشمس ووقدة الفرن، وامتهنها وعطرها بشذى واحد عجين الجلة وتقريصها، ودمغها بميسم واحد: بذل جهد مماثل في عمل شاق متصل رتيب. هي أكثر أهلنا قفزًا من الصبا إلى الشيخوخة (المرجع السابق، ص ٢٣٨ – ٢٣٩) وفي مقدمة مجموعته «دماء وطين» يصف حياة الفلاح بأنها «حياة محفوفة بالشقاء والترحال والفراق، تلهب إحساسهم وتذكي عواطفهم. ومن ثم كان لأهل الصعيد روح خاصة ذات عمق وجمال وفن أصيل. ومن نبل هؤلاء القوم أنهم في عز كفاحهم للحياة لا ينسون الغناء.. والنيل عند فيضانه يفصل القرى فتصبح كالجزر العائمة، وواديه الضيق

تحده تلال تقبض عليه كقبضة فكى كلب صيد على الفريسة (دماء وطين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩، ص ٦-٧).

قارن هذه الرؤية برؤية محمد حسين هيكل فى روايته «زينب» حيث يعترف باستغلال ملاك الأرض للفلاحين، لكنه يرى أن الفلاحين «تعودوا ذلك الرق الدائم ثم ينحنون لسلطانه من غير شكوى، ومن غير أن يُدخل فى نفوسهم قلقًا» (محمد حسين هيكل، زينب، دار الهلال، يناير ١٩٥٣، صفحات ٢١،١٠).

أما طه حسين فى «دعاء الكروان» فقد وصف حياة بطلته آمنه فى القرية بأنها: كلها شظف وخشونة (طه حسين، دعاء الكروان، دار المعارف، ط١، ١٩٤٠، ص٦٨) لكنه ما يلبث أن يصور أهل الريف فى الصعيد كما صورهم حسين هيكل فى الوجه البحرى: أصواتهم ترتفع لا بالشكوى ولا بالأنين وإنما ترتفع بهذا الغناء الساذج الحلو الذى يبعث فى الجو نغمات ساذجة حلوة، والذى يصور الأمل فى غير إسراف، والرضا فى غير استكانة، والاطمئنان فى غير حزن، وحب العمل على كل حال، والثقة بالله فى كل حال (المرجع السابق، ص ٧٦ - ٧٧).

أما عبد الرحمن الشرقاوى فهو يقارن فلاحى روايته «الأرض» بفلاحى حسين هيكل فى روايته «زينب» قائلاً، «وتمنيت لو أن قريتى كانت هى الأخرى بلا متاعب، كالقرية التى عاشت فيها زينب.. الفلاحون فيها لا يتشاجرون على الماء، والحكومة لا تحرمهم من الرى ولا تحاول أن تنتزع منهم الأرض أو ترسل إليهم رجالاً بملابس صفراء يضربونهم بالكرابيج، والأطفال فيها لا يأكلون الطين ولا يحط الذباب على عيونهم الحلوة.. الخ» (عبد الرحمن الشرقاوى، الأرض، دار روز اليوسف، يونيه ١٩٥٤، جزء٢، ص١٤٣).

ولئن كان موضوع كتابه «خليها على الله» هو الهوة التى تفصل بين الحكومة والفلاحين فإن موضوع «حقيبة فى يد مسافر» هو الهوة الحضارية التى تفصل بيننا وبين الغرب.

قصة أخرى تذكرنا بتشابه آخر فى كل من «خليها على الله» ورواية «أهلاً وسهلاً» للدكتور حسين مؤنس – ففى فصل فى «خليها على الله» بعنوان «رحلة ملكية» جاء أن مأمور مركز منفلوط حشد الفلاحين على محطتها الصغيرة لتحية الملك حين يمر قطاره بها دون أن يقف عليها. «فلربما – من يدرى – ربما راق للملك فى لحظة نحس أن يطل من الشباك والقطار يمر أمام محطة منفلوط، فإذا رآها قاعا صفصفا سأل عن اسمها واسم مأمورها. أليس من المعقول بعد ذلك أن يأمر برفته؟. وعندما نما إلى علم المأمور أن الملك سيُستقبل ويُشيع عند مروره بمحطة ملوى بالزغاريد التى اختصت بها النساء – وهو لم يحشد غير الرجال وطلبة المدارس – استعان بنقطة المومسات فى منفلوط اللاتى يخجلن من مهنتهن، لكن يحيى حقى شعر أنهن يخجلن من المشاركة فى لعبة زائفة. وبعد قليل مرق القطار الملكى بسرعة كبيرة، مغلق شيش نوافذه كلها، لم يُر وجه مخلوق واحد. وانطلقت الزغاريد وعلت الهتافات بحياة مولانا الملك، وانصرف الجميع وقفاهم يقمر عيش.

أما رواية «أهلاً وسهلاً» لحسين مؤنس فهى تدور كلها حول وقوف الركب السامى لجلالة الملك بقرية كفر سهل مركز قوص مديرية قنا، مما تطلب من السيد مندور أبو الشوارب عمدة القرية المذكورة أن يخف إلى القاهرة للتفاهم مع المسئولين على ترتيبات الاستقبال الملكى. وتدور أحداث الرواية كلها فى تضخيم كاريكاتورى – وساخر هنا أيضًا – حول الاستعداد لهذا الاستقبال. حتى وردت إشارة بأن القطار الملكى غادر قنا، وتنتهى روايتنا بهذه الكلمات «وبدا القطار فى الأفق، وصدر الأمر للعسكر والخفراء فوقفوا وقفة عسكرية كاملة، وقد شدوا سيقانهم ونفخوا صدورهم، ورفعوا رءوسهم. وفعل العمدة فعلهم، ووقف يتتبع بعينيه القطار ليتقدم ومن خلفه جماعته ليحيوا الملك، وصدرت الأوامر للموسيقى لتكون على الأهبة لعزف السلام ساعة يقف القطار.. وأشار شيخ الخفراء الموكل بالهتاف، فأخذت آلاف الحناجر تهتف وتصفق وأقبل القطار دون أن يخفف سرعته، فاخترق المحطة بسرعة البرق، ومن ورائه العربات تخطف أمام هيئة

الاستقبال.. وطار القطار، وغاب عن الأنظار» (حسين مؤنس، أهلا وسهلاً، الشركة العربية للطباعة والنشر، د.ت، ص ٤٥٢ – ٤٥٣).

وفى حديثه عن نقطة المومسات بمنفلوط تبرز من بينهن ثلاث شخصيات: أولاهن معلمتهن جليلة، يقدمها فى لوحة من لوحاته التى تميزت بها ذكرياته (ص ١٥٧ – ١٥٩) كما يقف عند إحدى بائعات الهوى اسمها بهية (ص١٥٧). أما الثالثة فهى سليمة يقدمها يحيى حقى باعتبارها ذات ميل غريزى نحو الدعارة فقد كانت تدور على الموظفين العزاب جميعًا لا تحدد أجرًا.

وتذكرنا نقطة المومسات هذه بنقطة مومسات مشابهة فى أسيوط عاصمة نفس المحافظة أو المديرية التى تقع فيها منفلوط وعلى بعد بضعة كيلومترات شمالاً وبها يفتتح الأديب اليونانى المتمصر كوستى ساجا راداس روايته «عذراء أسيوط» التى نشرها عام ١٩٢٤، وترجمها إلى العربية الأديب الراحل عبد السميع المصرى (١٩٢٠ – ٢٠٠١) وقدم يحيى حقى عرضًا لها فى كتابه «خطوات فى النقد» حيث قال: أما الخجل الذى انتابنى فلأنك تعلم أننى عشت بجوار أسيوط سنتين فى مقتبل شبابى وجُست خلال الديار التى تقع فيها حوادث هذه القصة، ولعلى دخلت بيت (معلمتهن) الست نفيسة، ورأيت كثيرات من أمثال نبيهة (إحدى ساقطات الهوى) وبطلة الكتاب (يحيى حقى، خطوات فى النقد، مكتبة دار العروبة، د.ت، صفحات ١٨٢ – ١٨٣) التى جعل منها عنوان روايته «عذراء أسيوط» وتابع مراحل تطورها حيث أرغمت فى بدء حياتها على أن تلوذ بالست نفيسة على غير علم بمهنتها، فلما اكتشفت الحقيقة هربت من بيتها لكنها كانت كالمستجير من النار بالرمضاء حتى تضطر فى النهاية إلى العودة من حيث بدأت. وأحداث الرواية ليست إلا متابعة لرحلة هذه «البغى العذراء» لأن الرواية تقدمها باعتبارها شخصية مغلوبة على أمرها. لكن الروائى يريد لبهية نهاية تتمرد فيها على هذا المصير الذى سيقت إليه، فتموت شهيدة فداء للوطن فى أثناء ثورة ١٩١٩ «كانت فى كل ليلة تصطفى جنديًا إنجليزيًا ليقضى الليل معها وتغريه بالإفراط فى الشراب، ثم بإشارة اتفقت عليها يحضر إليها خادم أمين من خدم البيت فيجهزون

عليه خنقًا أو ضربًا بالعصي. وقبل بزوغ الفجر يتعاونان على حمله وإلقائه في المزارع الكائنة في غرب المدينة تحت التلال» (كوستي ساجارداس، عذراء أسيوط، تعريب عبد السميع المصري، د.ت، مطبعة السلام ومكتبتها، أسيوط، ص٢١٨).

وإذا كانت هذه النهاية البطولية قد تغفر لها ما أُجبرت عليه - كما قدمها لنا مبدعها - من مهنة بيع الهوى، وأنها ليست شخصية مسطحة بل تجمع بين الأضداد، فإننا نلتقي بنظيرة لها في «خليها على الله»، تلك هي الست ظريفة صاحبة أكبر جامع في منفلوط التي يقال إنها امرأة أمضت أبرك عمرها في تجارة الهوى، ثم استتابت ربها فتاب عليها فأنفقت كل ما لها في طاعته ورضوانه.. فالست ظريفة إذن هي رابعة المنفلوطية، على غرار رابعة العدوية المولودة عام ٩٥هـ (٧١٣ - ٧١٤م) أو عام ٩٩ هـ وتوفيت بالبصرة عام ١٨٥هـ (٨٠١م) والتي قيل إنها كانت تحترف حياة اللهو بحكم وضعها كجارية في بدء حياتها، لكن تنسكها دفع سيدها إلى عتقها لتنقطع للعبادة والتقوى (انظر عبد الرحمن بدوي، شهيدة العشق الإلهي، رابعة العدوية، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٢).

ولعله من أروع فنون السيرة فن البورتريه: إنسانًا وحيوانًا، على نحو ما نجده عند حديث يحيى حقي عن الحمار، وحديثه عن معاون البوليس - وإن كانت تغلب عليه هنا النزعة القصصية التي تتخلل السيرة من أولها إلى آخرها حتى لكأنما هي مجموعة حكايات تتأرجح بين النادرة أحيانًا والقصة الفنية المكتملة أحيانًا أخرى، ويتألق فن البورتريه في السيرة عند الحديث عن طبيب مركز منفلوط، وتصوير مدى جشعه إلى المال في مجموعة من القصص القصيرة المتتابعة التي تفصح عن شخصيته. يقول يحيي حقي «عرفت طبيب مركز كان همه الإثراء العاجل بأي ثمن، إن فهمه للمال لا يقف عند حد. دع عنك استيلاءه - ظلمًا وعلى خلاف القانون - على جنيه كامل من كل فلاح يكشف عليه ليشهد عليه بصلاحيته لوظيفة خفير، فإذا دفع المبلغ أجازه، وشاهدت فلاحًا يزحف وراء الطبيب راجيًا إنزال حصوة أو حصوات من مثانته لكنه رفض الاستجابة له إلا بعد أن يدفع

المريض ريالاً ليس معه. وهو يشرح جثث الموتى دون ضرورة سوى أنه يقبض أجر التشريح. ويهدد بنقل المصابين إلى مستشفى البندر على بعد مائة كيلومتر على الأقل، هنا يتوسط حلاق الصحة على أقل أجر يقبله الطبيب لعدم نقل المصاب، ويضع الطبيب ما تم الاتفاق عليه فى جيبه، أما العلاج فيتولاه حلاق الصحة. وهو لا يكشف على المومسات يوم الكشف الأسبوعى لكنه يتسلم رخصهن ويوقع عليها بما يثبت خلوهن من الأمراض التناسلية قائلاً: لو كشفت عليهن لضاع وقت طويل، ولثبت أنهن جميعًا مصابات، وكل من يخالطهم يعلم علم اليقين أنه يعرض نفسه للمرض، وذنبه على جنبه.

ويذكرنى فى هذا بطبيب الوحدة المجمعة الدكتور شنيطة فى قصتى «نظرية الجلدة الفاسدة» يقدمه لنا راوى القصة قائلاً «أحال الوحدة الحكومية إلى عيادة خاصة له. الكشف بثلاثين قرشًا، وفى المنازل بجنيه كامل. الأدوية المجانية تباع، كل تحليل له تسعيرته. العمليات الجراحية بالمقاولة، السرير فى مستشفى الوحدة بنصف جنيه فى اليوم.. الغيار بثمن والحقنة فى العضل لها ثمن، وفى الوريد لها ثمن...». (يوسف الشارونى، الزحام والكراسى الموسيقية، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص٩٣).

وأخيرًا فإن الرمز فى «صح النوم»، تلك الرواية الوحيدة التى كتبها يحيى حقى، كان يمكن أن يتهددها خطر التجريد لسيطرة الفكرة عليها لولا الاستفادة من تجربته فى منفلوط تمامًا كما استفاد نجيب محفوظ من الحارة وفتواتها عندما كتب «أولاد حارتنا» فأنقذها من خطر التجريد.

بذلك استطاع كل منهما أن يكسو هيكله الرمزى بما فى عالم الواقع من لحم حى. فالقرية فى «صح النوم» أقرب ما تكون إلى إحدى قرى الصعيد، وخمارتها لا بد مستمدة من خمارة منفلوط التى كان يملكها أجنبى وجاء ذكرها فى ذكرياته (ص٢٧٥) وليست مستفادة من خمارات باريس كما ذهب طه حسين حين كتب عن «خليها على الله». كذلك السيرك فى «صح النوم» لا شك أنه استمد أصوله من ذلك السيرك الوارد فى «خليها على الله» حين تحدث عن حمار

السيرك، وليس الأمر مقصورًا على الأماكن فحسب , بل إن الشخصيات فى «صح النوم» مستمد بعضها من شخصيات «خليها على الله» مثل شخصية العمــدة رمــز الحكم الفاسد والشيخ رمز النفاق. أما الصور الوصفية والقصصية التى قدمها فــى «صح النوم» فليست إلا امتدادًا لهذا الفن الجميل الذى برع فيه يحيى حقى وتــألق فى «خليها على الله»، فن الصورة القصصية. وهكذا نجد أن هذه الــذكريات هــى مصدره الحى الذى سرت منه شرايين الواقع الحى فى قصته «صح النوم».

بهذه القراءة المتكاملة للسيرة الذاتية وروافدها نكتشف أنها لم تكن عمــلاً معزولاً عن بيئتها الأدبية بل جدلاً إبداعيًا حتى بين إبداعات يحيى حقى نفــسه. ولا غرابة فى ذلك فهى جميعها مستوحاة من بيئة واحدة زمانًــا ومكانًــا أو تاريخيًــا وجغرافيًا.

ثالثاً – الشهادات

شهادة

إحسان كمال

كان بديهيًا أن أبدأ بالقراءة قبل أن أخط حرفًا واحدًا، وقد قرأت للكثيرين.. مصريين وأجانب، لكنى بالطبع لم أبهر بكل من قرأت لهم.. بمثل ما بهرت بالعالم الروائى والقصصى للأديب الفذ يحيى حقى، ذلك العالم الملىء بالشجن والذكريات وعبق الأجواء المصرية المميز، فرحت أنهل من كتاباته قدر ما استطعت، هذه الكتابات التى كانت تحفر فى وجدانى شيئًا ما.. ظهر فى قصصى بعد أن بدأت الكتابة. وكان طبيعيًا وأنا أكن له كل هذا الإعجاب أن أسعى للقائه، وكان اللقاء الذى تلاه لقاءات.. أثمرت عن هذه الصداقة العظيمة التى ربطت بيننا عشرات السنين. هو الذى يصر على تسميتها صداقة.. أما أنا فكنت أراها تلمذة.

والحق أننى كنت محظوظة بدرجة لا أستطيع وصفها.. بهذه الصداقة مع قيمة أدبية وإنسانية نادرة، حيث كان رحمه الله ينبوعًا لا ينضب من البذل والعطاء، كان يعطى بسخاء، كان يطلب وهو بكل هذا الحجم أن أشاركه العديد من البرامج التلفزيونية والإذاعية، وأيضًا يذكرنى كثيرًا فى بعض البرامج والأحاديث الأخرى.

وقد تعلمت منه الكثير، تعلمت تقديس اللغة العربية، حيث حدث أن كنت أقرأ له إحدى قصصى.. وأخطأت خطأ بسيطًا عدى على وكان يمكن أن يعدى على أى شخص.. لكنى وجدته ينتفض صارخًا وهو يصحح لى الخطأ ولما أبديت له دهشتى من هذه الدقة قال لى إن تشكيلاً خطأ لكلمة ما يخدش أذنى خدشًا، تعلمت منه أن أذكر بعض الصفات المميزة لشخصيات أبطال قصصى..

قال لى إن القارئ يحب أن يتخيل الشخصية وهى تتحـرك فـى القـصة، فيستحسن أن تذكرى له بعض صفاتها لتساعديه على التخيل، هذا الرجل طويـل.. أبيض اللون.. سمين.. أسود الشعر.. كبير الأنف.. ملابسه غير مهندمة، إلخ إلـخ، تعلمت منه أن أوضح بعض مشاعر وأحاسيس وخلجات أبطالى وهم يفعلون شـيئًا ما، أذكر وأنا أقرأ له سطرًا مغلوطًا عن فتاة تنسج رداء لخطيبها الـذى لـم تكـن تحبه.. أن أعاد لى القصة طالبًا منى أن أوضح فيها ماذا كانـت مـشاعر البطلـة وأيضًا الجو المحيط بها، وأعدت كتابة القصة بعد أن نفذت نصائحه فأضفت إليهـا عدة فقرات، اقتطف منها سطرين "البطلة وهى تنسج تجذب شلة الصوف فتـروح تتقافز حولها كأنها عصفور مرح سرى فى أوصاله الدفء فأخذ يتـراقص رغـم اقترابه من النهاية وهو سعيد أنه يمنح دمه قطرة قطرة ليكتب به قصة أو سمفونية الحب، أما هى فكانت فى الجانب الآخر من العالم" وقد ترجمت هذه القـصة إلـى الروسية المستشرقة فاليريا كربتشينكو.. التى قالت لى فى لقاء معها إن من بين ما لفت نظرها فى القصة فقرة جميلة، وذكرت لى هذه الفقرة التى أضفتها بناء علـى توجيهات الأستاذ الكبير.

أما عن اهتمام الأستاذ يحيى حقى بالكتاب الشباب فحدث ولا حرج، أذكـر أنه كان أحيانًا يحدثنى تليفونيًا ليطلب منى أن أقرأ قصة كذا للكاتب فلان فى مجلـة كذا، وفلان هذا قد يكون كاتبًا مغمورًا لكنه يشيد به، وفى نفس الوقت كان يحب إذا أعجب بشىء أو لفت نظره شىء أن يشترك معه أصدقاؤه فيه.

أذكر ذات مرة أنه حدثنى ليذكر لى أنه سوف يقوم بزيارة الأديـب المقعـد صبحى الجيار ومعه كريمته الأستاذة نهى حقى، وعرض علىَّ أن أشاركه الزيارة، وذهبت فعلاً.. لألتقى درسًا فى قوة عزيمة الإنسان عندما يتحدى محنتـه وإعاقتـه فيبدع أدبًا رغم عوائق مرضه.

لو أننى استطردت فى رواية ذكرياتى وتبيان إعزازى وتقديرى عن الأديب الرائع يحيى حقى لما كفتنى صفحات وصفحات، ولكننى أختتم بأننا إذا كنا قد فقدنا بوفاته إنسانًا نادرًا، فإنه كأديب سيبقى بمؤلفاته العظيمـة نبراسًـا وزادًا للأجيـال القادمة تنهل منه وتتربى عليه، رحم الله أستاذنا الجليل.

شهادة

سعيد الجمل

عندما حصل يحيى حقى على جائزة الملك فيصل فى الأدب فقد جــاء فــى حيثيات منحه هذه الجائزة أن أدب يحيى حقى يتسم بلغة شعرية ظاهرة تغلب علــى أسلوبه وبتكثيف لهذه الصور الشعرية التى يرسمها "قلمه".

ويقول يحيى حقى نفسه فى كتابه "جهادى فى الفن" "(بسبب حبــى للــشعر اخترت القصة القصيرة وأنا لى نزعة شديدة لحب الشعر دون أن تكــون طاغيــة على القصة)".

والكتاب الذى اخترته ليكون شاهدًا على أدب يحيى حقى هو كتاب" صفحات من تاريخ مصر"، ورغم أن هذا الكتاب يتناول فــصولاً فــى وصــف الأحــداث التاريخية والأماكن والأسواق والأعياد والألعاب فــى الماضــى وتــاريخ الحكــام والثورات، وكان مقتضى ذلك أن يغلب عليه الأسلوب التقريــرى التــاريخى فــى وصف هذه الظواهر كلها فإن المؤلف عمد إلى أسلوبه فى القصة القصيرة حيــث صبغ الحوادث والأشياء التى وصفها بهذا الأسلوب والذى عكس فيه ذاته وصــوره الفنية.

فيقول فى وصف ثورة سنة ١٩١٩ إنه لا يقوم بدور المؤرخ وإنمــا بــدور الشاهد على وجدان الشعب ويصف حياة الخديوى عباس الثانى والشخصيات التــى حولها بأنها فترة من حياة مصر أقرب إلى روعة الدراما فيقول "مــا رأيــك فــى مسرح تتحرك عليه وتتصادم شخصياته مثل عباس الثانى ومصطفى كامل ومحمد عبده وسعد زغلول، الخ؟" فجعل من هذا المشهد صورة فنية أقرب إلى صوره التى

تغلب على قصته القصيرة فنقل التاريخ من نص جاف إلى قاعة محكمة يتوالى عليها الشهود في قصة مثيرة".

وسأحاول في هذه الشهادة أن أنقل بعض الموضوعات التي احتواها الكتاب مدللاً على صدق هذه الظواهر الأدبية التي اختص بها أدب يحيى حقي مع ملاحظة أني لمست من قربي ليحيى حقي أنه كان مغرمًا كبيرًا بتاريخ مصر خصوصًا تاريخها الحديث.

١ – توت عنخ آمون :

الملك الصغير الذي لم يبلغ العشرين من عمره فيضع قصته في ثوب فني قائلاً إن بلاغًا قدم من اثنين من العلماء هما البروفوسير هاريسون والدكتور كونللي من أساتذة التشريح في جامعة ليفربول على أن جريمة قتل قد وقعت في بلدنا وجثة القتيل لا تزال محفوظة عندنا كأنما لم يمسسها البلى ثم يصف سفر الملك الشاب قائلاً إنه كان نائمًا في أمان الله في المتحف يحج الناس إليه وهو لا يتحرك والظاهر أنه ضاق ذرعًا بجموده وخشي على مفاصله أن تتصلب... وقد تنازل عن أبهة العرش وقرر أن يسافر ويضرب في أرض الله كبقية خلق الله... "بلد يشيله وبلد يحطه" وكانت أول رحلاته على ظهر سفينة رحلت به إلى أمريكا كأن ابن أقدم الأمم اشتهى أن يكون أول لقاء مع أحدث الأمم حتى تختصر رحلته التاريخ كله.

ويختتم يحيى حقي رحلة توت عنخ آمون في عواصم العالم قائلاً "إنه يأمل من المثقفين أن يسلطوا الأضواء على حضارة مصر وأن تنجذب قلوبهم إلى التعاطف مع بلادنا في جهادها من أجل استعادة أمجادها" "وأتمنى أن يسأل هؤلاء المثقفون أنفسهم وهم يستعرضون أيام توت عنخ آمون ويتصورون عدد المعابد والمقابر.. ترى كم كان عدد الفنانين في مصر! إنه يفوق ألف ألف مرة عدد الفنانين في حضارة اليونان حتى إنك لو قبضت _ أينما كنت في مصر _ على حفنة من تراب لأحسست على الفور أنها من ذوب فن دفين في ثراها".

٢ – وتحت عنوان ٥ ديسمبر سنة ١٧٩٨ :

يصف يحيى حقى حال المجتمع وتطوره الفكرى فى العصور الوسطى فيقول "استسلم الشرق بعد انتصاره فى الحروب الصليبية إلى الوهم بأن عالمه المقفل مستوف لأسباب بقائه فيصف أولا الفرسان الذين كان موكولا إليهم الدفاع عن الشعب فى هذا الوقت "الدفاع كان موكولاً إلى فرسان كل واحد يرى نفسه عنترة بن شداد إذا امتشق الحسام صنع سوق السلاح وركب جواده المطهم مهمازه من ذهب أو فضة... وخرج إلى القتال مكشرًا عن أنيابه... إنهم جربوا سهولة الانتصار فى محاربة بعضهم البعض...

ويصف الشعب قائلاً "إن الزراعة والحرف كانت شغلته وهو شعب صبور يحب النكتة ولا ينكسر ظهره مهما ثقلت عليه المظالم... ثم لم الخوف؟؟ أليس الأزهر وبقية المساجد عامرة بالعلماء حفظة الشرع الشريف... يموج فيها طنين يسمع عن بعد بردا وسلاما على قلوب العباد فيثقون بأن الدنيا بخير كأنما أخذوا على ربهم ميثاقًا بنصرهم على كل معتد لأنهم فى إيمانهم على نور وعدوهم من كفره فى ظلام حالك".

ثم ينتقل يحيى حقى إلى صورة أخرى تبدد أوهام الناس وما هم فيه من ثقة كاذبة فيقول بعد هذه الصورة "فإذا بمصر تخبطها صدمة عنيفة تمثلت فى حملة نابليون سنة ١٧٩٨ جاءها بفكرة مبتكرة بسيطة فى فن الحرب : جنود منتظمون تحت قيادة ضباط مدربين يصطفون فى المعركة على هيئة مربعات والمدافع مقامة على الزوايا.. فإذا بهذه الفكرة البسيطة تحرق فرسان الشرق كالهشيم.

لم تطل معركة شبراخيت أكثر من ربع ساعة وموقعة الأهرام أكثر من ثلاثة أرباع الساعة.

وانهزمت شجاعة الشجعان أمام تفوق الآلة والتكنيك الحربى الحديث فطويت إلى الأبد صفحة فنون الشرق فى الحرب. ومن حسن الحظ أنه كان يعيش فى

مصر حينئذ رجل لا أعرف من أجدادنا أحدًا يفوقه فى قدرته علـــى تملـــك حبـــى وإعجابى... هذا هو الجبرتى مؤرخ مصر العظيم".

يقول حقى إنه يعتبر يوم ٥ ديسمبر ١٧٩٨ من أهم أيام مصر الحديثة، ففى هذا اليوم خرج الجبرتى من داره ليصف ما يفعله الفرنسيون فى هدم المبانى لـــشق طرق حديثة فى قلب القاهرة ويعلق يحيى حقى على وصف الجبرتى فيقول "هكــذا كانت تعيش مصر فى عالمها المقفل إلى حد أن عربة نقل صغيرة بعجلـــة أماميـــة بدت للجبرتى كأنها معجزة شيطانية... ينبغى ألا نقتصر علـــى الابتـــسام بمحبـــة لسذاجة الجبرتى بل نتأمل قوله بإمعان" ففى وصفه دلالة بينة على الفروق العميقـــة بين عقلية الشرقى وعقلية الغربى..".

لم يكتف الجبرتى بالفرجة على شق الطرق يوم ٥ ديسمبر ١٧٩٨ "فهو قـــد ذهب أيضًا فى اليوم ذاته _ ياله من يوم عظيم _ إلى المجمـــع العلمـــى الفرنـــسى وشاهد مكتبته ووسائل تيسيرها للعلم على طلابه. وحضر بعض التجارب الكيميائية والطبيعية التى هى أشبه بألعاب السحرة فى السيرك.

ثم عاد لداره ووصف ما شاهده بدهشة طفل ساذج قائلاً (ومن أغـــرب مـــا رأيته فى ذلك المكان أن بعض المقيمين به أخذ زجاجة من الزجاجات الموضـــوع فيها المياه المستخرجة فصب منها شيئًا فى كأس ثم صب عليها شيئًا من زجاجـــة أخرى فغلى الماءان فصعد منهما دخان ملون حتى انقطع وجف مـــا فـــى الكـــأس فصار حجرًا أصفر يابسًا أخذناه بأيدينا ونظرناه _ إلى آخـــر مـــا جـــاء بوصـــف الجبرتى لهذه العمليات الكيميائية والطبيعية)"، وعلق على ذلك يحيى حقـــى قـــائلاً "حبذا لو قرأت كلام الجبرتى كله فإنك لو فعلت لأحببته كثيرًا وأحببت بلدك أكثـــر وأكثر".

٣ – جواهر علق بها التراب :

حين تحدث يحيى حقى عن مساجدنا العظيمة فى قلـــب قاهرتنـــا القديمـــة : جامع قلاوون الأب والابن، وجامع الغورى، وجامع برقوق، إلخ، يقـــول : اذهـــب

إلى هذه المساجد واذرف الدمع أن بقى فى قلبك إحساس بالجمال واعتزاز بالتراث وحب للقاهرة وتاريخها الطويل ستجدها وتراها فى أبأس حال لا يصدق عليهـا إلا قولهم "أخنى عليها الدهر بكلكله".

ويصف يحيى حقى هذا التراث قائلاً "جواهر كريمة " فريدة : لم يكـن لهـا قبلها مثيل ولن يكون لها بعد مثيل تتلألأ بالحـسن.. تتـألق بالجمـال وبـالظرف والجلال معًا. ما أصعب الجمع بين هاتين الصفتين : المهابة وخفة الـدم.. الجـد والانشراح.. العظمة والسماحة.. تحنى لها رأسك ولكن بـلا انـسحاق أو شـعور بمركب النقص.. لا تتعالى عليك.. كأعمدة الأقصر.. بل تمد لك يدا تألفها يدك.. لا تنسب إلى عملاق.. بل تنتسب إلى إنسان مثلك.. خاشع لربه.. يحبك ويبتـسم لـك من شعلته المقدسة ثم لا ينزل على قلبك إلا بردا وسلاما فيسر منك العين ويـبهج القلب وينعش الروح.. عريقة من ناحيتين : لأصالتها الفذة ولتعاقب أجواء طـاهرة عليها بلا انقطاع.. تتردد فيها الصلوات وآيات سحر البلاغة فى كلام الله".

٤ – تحت عنوان "ذكريات" :

يصف يحيى حقى بأسلوبه الموجز الذى يضاهى الشعر فى نبراته وأوزانـه يرسم الصور المتتابعة ويصف المدينة الحديثة ممثلة فى الأحياء الجديدة فى القاهرة وهى تمتد تزيل من أمامها أحياء القرون الوسطى فيقول :-

مدينة المصنع والأسمنت والأسلاك المعلقة والقضبان الممتدة.. أم الـسيارة البلاستيك والفنون والسينما والكوكاكولا.. المدينة الحديثة رأيتها بعينى تأكل بـدأب وقسوة كما يأكل القط فأرًا، مدينة القرون الوسطى أم الحميـر وعربـات الخيـل والبغال والسقا.. عاشقة النحاس والمشربيات والفوانيس وخيال الظل والكراكـوز.. شاربة الخروب والسوبيا والتمر هندى والبنزهير والعرقسوس. هى الآن تلفظ آخر أنفاسها.. من حقها على من عاش طفولته فى حضن شيخوخة عزها أن لا ينـسى لحظة تطلعه وسيره نحو بشائر المستقبل لينحنى عليها بحنان من قبـل أن يغيـب وجهها فى التراب.

وفى وصفه لهذه المدينة القديمة التى تنحسر من أمامه يصف حي السروجية فيقول "أمام كل عامل صورة حصان أو حمار من خشب عليه جلد وقماش وحشو يتشكل. فى اليد إبرة غليظة هى الميبر.. السرج العربى له حاجز من أمام ومن خلف مكسو بالقطيفة مدندش بالشراريب هذه سروج السفر ولعب البرجاس ورقص الخيل.. عن مثل هذا السرج ورغم مسانده سقط الغورى فى معركة "مرج دابق" أمام السلطان سليم وداسته سنابك الخيل.

وهكذا يسرد يحيى حقى وقائع التاريخ مغلفة بصوره البارعة.. ويقول أيضًا وهو يصف بوابة ضخمة (هى على ما أظن بوابة المتولى).. "نمر الآن تحت بوابة ضخمة فى سور عتيق ونشهد بعجب خرقًا من القماش معقودة فى مسامير البوابة. إنها "عمل" تستشفع به طالبة حاجة أو طالبة انتقام من جارة.. فيما بعد لم أكن أمر تحتها إلا ذكرت "طومان باى" وشنقه.. وانقبض قلبى لا لموت هذا البطل فحسب بل لخيانة أصدقائه له.

وهكذا يصف يحيى حقى الحياة الاجتماعية والعادات السائدة فى هذا العصر بجانب وقائع التاريخ عاكسًا ذاتيته ومشاعره وكأنه ينظم شعرًا.

كما وصف يحيى حقى المهن البلدية الصغيرة والتى كادت تختفى الآن أمام زحف الحياة الحديثة والتى عرفها وهو صبى فتكلم يصف موقف الحمير فى العتبة الخضراء وفى القلعة وعند سور الأزبكية أمام فندق الكونتننتال ووصف عربة سوارى التى يجرها بغلان ووصف المكوجى العربى وهو المختص وحده بكى ثياب لابسى العمائم من الجبب والقفاطين والأحزمة الشاهى فقال "كان لهذا المكوجى العربى طاولة واطئة.. يفرد عليها الجبة أو القفطان ثم يضع عليه مكواة كبيرة جدًا. غليظة لها يد خشبية طويلة يمسك هذه اليد بيده ويضغط على المكواة بقدمه اليمنى.. فهو منكفئ.. مقوس الظهر لا يماثله فى انحناء الظهر إلا نحات الحجارة الذى كاد ينقسم وسطه.. ولعل تقوس ظهر المكوجى العربى هو الذى جعل بخة الماء التى تخرج من فمه طراطيش تشبه المطر الغزير المنهمر مندفعة بقوة الهواء فتجعله يمر بمنشور زجاجى".

٥ – دهليز بعد دهليز:

يصف يحيى حقى ميدان باب اللوق فى شكله القديم ويستطرد من هذا الوصف ليذكر تاريخ عالم جليل يوجد منزله على الضلع البحرى للميدان هذا العالم "هو صالح باشا الفلكى" ليخلص أيضًا إلى وصف شخصية هذا العالم الجليل وحياته فيقول :- نشأت فوجدت اسم "ميدان باب اللوق" على ضلعه القبلى واجهة رثة متداعية لمحطة سكة حديد حلوان لم أدخلها إلا مرارًا قليلة فى زيارات سنوية أيام شم النسيم والقطار ينفث دخانًا كثيفًا على الجانبين فأحمد الله أننى لا أسكن فى المنازل المطلة عليها.. وعلى ضلعه البحرى منزل نمر أمامه بتوقير شديد لأننا نعلم أنه منزل صالح باشا الفلكى وإن لم نكن قد رأينا صاحبه رأى العين لا لأنه باشا – طظ فى الباشوات – بل لأنه عالم جليل شهدت له أوروبا ذاتها. كما أتمنى أن لا تنقطع به وببقية علمائنا الأفذاذ الراحلين.. كما أتمنى أن ننشر من جديد أعمالهم القابعة تحت التراب فى مخازن المكتبات.. طواها النسيان جميعًا مع الأسف.

ويصف المنزل فى موضع آخر فى مقال تحت عنوان "قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل "فيقول:- يصر الميدان – كما يُصر الكيس – على منزل يشغل وحده قمته الغربية.. منزل عظيم كبير لأنه مسكن لأسرة واحدة لا تجهر بثراء فاحش فهو لا يتراجع عن الطريق ليحتمى من العالم وواغشه وراء حديقة تختبئ داخل جدار مرتفع.. لرب الدار حكر زهورها اليانعة وللمارة من عباد الله إحسان يلقى إليهم من فوق السور.. يشمون فيه عطر نجوم مبعثرة من الياسمين الهندى وإنما ينم عن بحبوحة محتشمة فى رزق غير موروث بل مكتسب بشرف وعرق الجبين.. وعن كرم وحب الناس.. فرصيد الميدان هو عتبة الدار وعن ذكريات إقامة فى أوروبا لأنه من طراز عمارتها. هو من طابقين وبعرض الطابق الثانى شرفة مكشوفة فسيحة ترسل إليها الشمس أول ما تطلع من الشرق باكورة أشعتها لتحيى وتقدم فروض الطاعة لصاحب المنزل.. الفلكى النابغة الذى يرصد حركتها ويجلو أسرارها. أعرف هذا المنزل من صباى.. أى منذ نصف قرن.. وإن كنت لم أعرف أهله.. أوليه – قبل إجلال – حبًا خالصًا سعد به قلبى. ما مررت بالميدان

إلا تطلعت إليه ورأيت رأسى يرتفع بحركة غير إرادية لأنه يهبنى إيمانًا بأن الله سبحانه لا يضيع أجر من أحسن عملاً ولأنه يملؤنى ثقة فى خصوبة تربة هذا الوادى ومواهب أبنائه من الفلاحين الغلابة وذكرت ولا مفر على مبارك ومحمد عبده وترحمت على الجميع.

ويصف التحول الذى أصاب ميدان باب اللوق فيقول " تحول الاسم من "ميدان باب اللوق" إلى "ميدان الأزهار" تراجعت محطة سكك حلوان إلى الوراء وشق لها شارع قصير جديد.. ذهبت القاطرة التى تصطك وتنفث الدخان فتخيفنا نحن الأطفال وجاء بدلها من وراء البحار ديزل مبرقش بالأحمر والأصفر".

واختفى حارس المزلقان الذى يصرخ ويلوح فى وجوهنا بعلم أحمر ممزق بلجام الخيل والبغال بعد أن شدت قوائمها فوق القضيب فتهز رءوسها حيرة واستنكارًا ثم تلم نفسها بجهد وحل محله جرس مزدوج فى حجم الطبلة كأنه ناكر ونكير ثقيل الدم لأنه مزعج ولحوح ونور أحمر يتوثب كالعفريت يمنة ويسره..

ومع ذلك فحوادث المزلقان لم تنقضِ، بل زادت لأن الصدمة لم تعد تدهس فردًا بل أوتوبيسًا مزدحمًا جوفًا وسلمًا والعذر الفرملة خسرانة!!

٦ – تحت عنوان هذا العام :

فى تحليل جميل كتب يحيى حقى للتذكير بمرور ألف سنة على مدينة القاهرة المعزية بمرور خمسين سنة على ثورة ١٩١٩ قائلاً عن المناسبتين "إنهما رمز ما أبدعه لطبيعة بلدنا.. القدرة على الدوام والاستقرار معانقة للقدرة على التجديد والنمو.. فلا يعرف الناس أمة كأمتنا حافظت على الصميم من شخصيتها وعلى اتصال تاريخها عبر القرون.. تقوم من حوله جماعات وتفنى وهى باقية، بل إن الألف السنوات ما هى إلا امتداد لألوف أخرى من السنين.. إن هذه العيون الفرعونية التى تتطلع مع تماثيل تجللها السكينة والجلال معًا نحو الأفق البعيد تعبيرًا عن إحساسها بالموقع والكون،باليوم والدهر.. انسجام قوانين الإنسان والطبيعة... الاعتراف بعظمة الخالق وطاقة الإنسان.. الجمع العجيب بين المادة والروح إنما هى عيون مصرى لم تنطفئ".

وبعد هذه الصورة الفنية فى وصف مصر موقعًا وزمانًا وإنسانًا دلف يحيى حقى إلى تصوير أثر ثورة سنة ١٩١٩ بعيدًا عن مظاهرها العنيفة ليقول "قد تبدو سنة ١٩١٩ كأنها مكنسة أزاحت فى خبطة واحدة كل ما على المسرح من ديكورث بال... لم يعد يشغل الناس الخديوى عباس ولا أمر الحزب الوطنى على جلال قدره وطويل جهاده ولا أمر حزب الأمة وفلسفة لطفى السيد... لم يعد يشغل الناس الإجابة على أسئلة كانت تلح عليهم من قبل : ما صلتنا بالخلافة؟ ماذا نفعل بأسرة محمد على... هل هو شرعى جلوس فؤاد على العرش؟ الشغل الشاغل الوحيد هو طلب الاستقلال وجلاء الإنجليز عن أرضنا... هذا هو المظهر الخارجى لثورة سنة ١٩١٩ أما قبلها فهو طلب الاعتراف بالشعب ووجوب احتلاله للمسرح، الاعتراف بوجوده أولاً... بأصالته... بحقوقه... الاعتراف أخيرًا بأنه صاحب البلد ولا صاحب سواه".

ثورة سنة ١٩١٩ هى ثورة شعب... الفلاحون وقودها ولولاهم لما اشتعلت هذا الاشتعال وحين كان يهتف هؤلاء الفلاحون بالحرية والاستقلال إنما يهتفون : نحن هنا. طال نسيانكم لنا نسيانًا أشبه شيء بالاحتقار... ولأنها ثورة شعب فقد كان لزامًا أن يتحد الشعب فى عنصر واحد ينتمى إلى الوطن ويتجمع فيه دين محمد ودين عيسى. لقد أصبح نشازًا مضحكًا وحماقة كبرى وكذبًا سخيفًا وصف هذا الشعب بكلمة "غوغاء" أو "رعاع"... احتل أخيرًا مكانه فى الميزان.

عن هذا الشعب وإلى هذا الشعب كتبت المدرسة الحديثة وغنى ونظم بيرم ونحت مختار، وجدوا جميعًا الأرض الصلبة التى يقفون عليها.. المجتمع الذى يستقون منه.. النغم الذى يترنمون به.. الوحى الذى يسترشدون به. كلهم من دعاة التجديد المعبر فى الوقت ذاته عن الأصالة.

وكأنما يريد يحيى حقى من الصورة التى عرضها إلى أن ثورة سنة ١٩١٩ لها نتيجة خطيرة هى دفع الشعب المصرى إلى الأمام ليكون هو سيد مصيره وليكون مصدر السلطات كلها ليمهد لقيام مشروعية الحكم الديمقراطى والتى تجعل الشعب مصدر السلطان وإلى وضع دستور سنة ١٩٢٣ والذى تنص أهم مادة فيه بأن الأمة هى مصدر السلطات.

يحيى حقى المثقف الشامل

سمحة الخولى

عندما عدت من دراستى إلى مصر، فى منتصف القرن العشرين، كان يحيى حقى كاتبا روائيا ملء السمع والبصر برائعته المدهشة - " قنديل أم هاشم " - التى أيقظت مواطنيه لواقع مرير لا زال قائما فى بلادهم فى قلب القرن العشرين. وتابعت قراءة رواياته بشغف، وكذلك كتاباته الصحفية الممتعة عن الموسيقى الأوركسترالية، والمطرزة بخفة روح مصرية محببة.

ثم علمت برئاسته لإدارة الثقافة التى أشرفت على تقديم العمل الموسيقى المسرحى "يا ليل يا عين" وكان ذلك إنجازا فنيا له مغزاه، فى جو متأجج بالمشاعر الوطنية، بالاعتداد القومى المصرى، فى مجتمع منتش بتغير أوضاع المجتمع المصرى تغيرا عظيما حينذاك.

وظلت تحيط باسم يحيى حقى هالة من الإعجاب والتقدير على أن شاء حظى أن ألتقيه رئيسا لتحرير مجلة " المجلة "، التى كنت أخطو إليها على وجل، بعد بداياتى الأولى ككاتبة عن الموسيقى فى مجلة " الأدب ". وكان لقائى به مفعما بمحبة وإعجاب كبير - وأسرتنى شخصيته العذبة وصوته الخفيض، وأسلوبه البارع فى التحدث مع الشباب الطموح من أمثالى - وكانوا كثيرين - شبوا تحت رعايته على صفحات " المجلة "، وأحاطهم يحيى حقى بتشجيع وتعاطف أطلق شرارة الإبداع والإتقان، والتطلع الواثق لآفاق عالمية منفتحة - وذلك كما حدث لى: - فإذا قدمت إليه موضوعا عن ندوة دولية عن " الموسيقى المقامية " " فى تركيا"، أو "مهرجان ومسابقة باخ الدولية فى ألمانيا الشرقية"، أو "مهرجان

الموسيقى المعاصرة فى زغرب "، كان يقبل على الموضوع بحماس جميل يشهد باتساع أفقه ومتابعته الحية للتيارات الثقافية العالمية.

ولم يكن يناقشنى فى طول أحد المقالات ولا فى مضمونه، وكنت قد قدمت إليه موضوعا طويلا عن " إيجور سترافنسكى "، كنت أخشى أن يطلب منى اختصاره ولكنه – كعادته – كان شديد الاحترام لكتابات كتاب " المجلة "، الذين احتضنهم بكل معانى الاحتضان الأدبى.

وقد لا يعرف الكثيرون ما اكتشفته أنا بعد ذلك عن عمق ثقافة يحيى حقى الموسيقية، والتى جمعت بين التقدير العميق لموسيقى الغرب، والموسيقى العربية التقليدية فى آن واحد، ولعله كان متفردا بين أبناء جيله فى هذا التقبل الشامل للتراثين معا وفى التوفيق الروحى بينهما، دونما تعارض أو تضاد – وليس هذا حكما شخصياً لى ولا استنتاجا يحتاج إلى الإثبات، ولكنه مستند لكلمات كتبها يحيى حقى بقلمه، وسأسمح لنفسى أن أقدم لكم فقرة منها من مقدمته لكتابه الشيق والمؤنس " تعال معى إلى الكونسير "(١)، وهو الثامن من سلسلة مؤلفات يحيى حقى الكاملة... ولكنى أرجو ألا أتهم بأننى أبتغى لفت النظر إلى شخصى ولكنى فقط ألقى الضوء على كلمات ليحيى حقى تحمل أصدق الدلالة على اتساع وشمول نظرته للموسيقى، إذ كتب فى مقدمة هذا الكتاب الصغير يقول : "سيدتى الجليلة الدكتورة سمحه الخولى" (وأشير هنا إلى أننى لم أكن "جليلة"، بل كنت مجرد أستاذة حديثة الترقى!) " هذا الكتاب من حقه – ومن حقك أنت – أن يهدى إليك، فقلما عرفت من يجاهد مثل جهادك – بالقلم والتدريس – لرفعة الموسيقى فى وطننا، يدٌ لك فى تراثنا، لا تتنكرين له، تحنين عليه وتجذبينه إلى أمام – ويدٌ أخرى فى يد الموسيقى المتحضرة، تتمنين لو لحقنا بركابها، (كأن رسالتك امتداد لرسالة والدك العظيم فى مجال الأدب). ما رحلت لتمثيلنا فى مؤتمر دولى إلا تشرفت بك أمتك، وانتفعت من خبرتك الجديدة – وما أردت بهذا الكتاب الصغير أن أقتحم ميدانك، وإنما جعلت همى كله أن ألقط جو حفل الكونسير، وأقف عند "لحظاتها العلوية"

(١) الصادرة بعنوان الأعمال الكاملة ليحيى حقى عن الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٠.

وأدور حول جانبها الإنسانى، متبسطا فى الكلام، خالطا الجد بشىء من الدعابة، مسترجعا ذكرياتى حين بدأت فى روما، أخالط الكونسير لأول مرة.. وعشمى أن أحث القارئ، الذى حاله كحالى، قبل هذه الخلطة أن يتوكل على الله ويشترى تذكرة... لتنشيف أذنيه!"

وجدير بالذكر أنه بدأ كتابه مباشرة بخريطة لطريقة جلوس الأوركسترا السيمفونى ليوضح أسماء آلاته وليوضح أماكن جلوس عازفيها – هذا فى عصر كان فيه أوركسترا القاهرة السيمفونى لا يزال يحبو ولكن كان له جمهور واسع مدفوع بحماس الشباب والتفتح الثقافى الذى نفتقده اليوم فى أغلب الأحيان (تحت وطأة السيل المنهمر من الأغانى والترفيه الساذج فى وسائل الإعلام بنوعيها).

ومقالات يحيى حقى السبعة كتبها بين ١٩٦٥، و١٩٦٦ كتبها عن الأوركسترا السيمفونى وبرامجه وعن السيمفونى والكونشيرتو والقائد وعلاقته بعازفيه وغير ذلك من الأمور التى لا يدركها إلا مستمع ذواق محنك – ونشرت فى جريدة " المساء " وهى تضم ملاحظاته (الشديدة النفاذ أحيانا) وأفكاره وخواطره الطريفة والمرحة، والتى تثير التأمل – فى نفس الوقت – وهى كتابات يمتزج فيها الصدق وبعد النظر بروح دعابة مصرية أصيلة. وأؤكد لكم أن أى قارئ مثقف – حتى ولو كان مثقفا موسيقيا – سيستفيد جم الفائدة من قراءة هذا الكتاب الصغير، بنفس قدر الفائدة التى جناها قراء عصره...

ولكننى لا أستطيع أن أكتم زفرة تحسر على أن صحافتنا اليوم – فى مطلع القرن الحادى والعشرين – لا تفرد أى جزء من صفحاتها الغزيرة لتثقيف قارئها موسيقيا فى الموسيقى " الكلاسيكية " الرفيعة، كما كان واحد من أعظم أدبائنا يفعل فى منتصف القرن العشرين فى صحف مختلفة هو الدكتور حسين فوزى ، وغيرهم وغيرهم حينذاك... وليست وسائل الإعلام المرئية أو المسموعة بأفضل حالا من الصحافة فى هذا المجال...!!.

والمقالات السبع التى ضمها القسم الثانى من كتاب " تعال معى إلى الكونسير" – فى الطبعة الموجودة بين يدى – كتبها بين عامى ١٩٧٠، و١٩٧١

عنوانها "الكاريكاتور عند سيد درويش" وهذه المقالات أنصع دليل على عمق نظراته وعلى تناوله الشمولى لموضوع الكاريكاتور " : فى تاريخ الصحافة المصرية لكى يهيئ القارئ لوجهة نظره العميقة والصائبة عن الكاريكاتور عند فارس التلحين المصرى فى أوائل القرن الماضى، والذى "انفجرت موهبته" على حد قول يحيى حقى فى "الرسم الكاريكاتورى بالألحان"!!.

وأختتم شهادتى هذه بدعوة أدبائنا وفنانينا – كبارًا وصغارًا – أن يسعوا لإثراء نفوسهم بمثل هذه الثقافة الموسيقية المستنيرة وأن يبذلوا جهدهم لتفهم الموسيقى الكلاسيكية الغربية الرفيعة، فهى من أعظم منجزات البشرية الكفيلة بإثراء كل البشر – وأن يبذلوا جهدهم كذلك فى تفهم الموسيقى المصرية الرفيعة الجديدة، التى يبدعها مواطنون لهم على غرارها، ولكن بروح بلادهم، وذلك لكى يكون لهم فى مجتمعهم مثل تأثير أديبنا الكبير يحيى حقى فى مجتمعه.

يحيى حقى...وأنا

صبرى موسى

شهادة عن يحيى حقى.. أو شهادة ليحيى حقى، أبو الذوق عطر الأحباب..!

وهل يحتاج يحيى حقى إلى شهادة وعطره يفوح فى أرجاء حياتنا الثقافية والعامة، فيبهج النفوس ويعطرها بقيم القناعة والصدق مع النفس، والإحساس بالآخرين والذوبان حبًا أو توقًا، تذوقًا لكل ما هو بسيط وأصيل وفيه منفعة للناس.إنه هو نفسه عطر الأحباب الذى جعله عنوانًا لأحد كتبه، يسرى بيننا مع النسيم كالنسيم، نحن الأجيال التى تتابعت بعده فى حرفة الفن أو حرفة الكتابة، أو نحن المصريين جميعًا يمدنا وجوده بالشجاعة والطمأنينة.. فإن العملة الجيدة تستطيع أيضًا أن تطرد العملة الرديئة من السوق..

وإن التعفف والقناعة والهرب من الأضواء الكاذبة، هى غذاء الأصالة والكبرياء الفنية العميقة.

تسأله صحفية شابة "كيف يبدأ يومه، وكيف يختمه؟" فيقول لها : "ما أهمية ذلك؟.. هذا النوع من الأسئلة لا داعى لها ولا أهمية، فرضتها عليكم تقاليد صحفية وإذاعية غير صحيحة، إن عالمى فكرى، سواء كنت نائمًا طول النهار أو طول الليل، أو جاءنى أرق وصحوت سهرًا أو نمت سهرًا.. ماذا يهم؟!

ثم يحكى لها طفولته فيقول ببساطة محببة يعجز عنها الكثيرون ممن يتلمسون الادعاءات لطفولتهم : "... كانت أمى هى عماد الأسرة... ربتنا بيديها، تخيط ثيابنا ونحن ستة وتطبخ وتطعمنا متكلفة فى ذلك أشد العناء، متحايلة للوصول بنا مستورين إلى آخر الشهر، إذا قدمت لنا طعامًا نزرًا لا يغنى ولا يسمن من

جوع ضاحكتنا وصبت علينا وجبة مرح وكأنما اجتماعنا إلى المائدة لعبة مسلية.." ويضيف: "أمي هي التي ربتنا بلسانها تحثنا على الاستقامة والمذاكرة والجد، كسوط صاحب الجواد الأصيل، له وقع وليس له لسع!".

وانظر إليه وهو يكتب، نحات في يده أزميل رقيق ينحت أدق التفاصيل في رهافة، كنغم محكم كل كلمة في مكانها دون زيادة أو نقصان.. كفنان الأرابيسك أو لاصق الفسيفساء.. بهرنا بأسلوبه ونحن شباب غض نحبو في عالم الأدب مع بداية الخمسينيات.. زي غربي منمق مضمخ بعطر شرقي وشعبي لاذع. وعندما ظهرت روايته الصغيرة "دماء وطين" في سلسلة اقرأ في منتصف الخمسينيات، لم تكن لي علاقة بالسينما سوى مشاهدة الأفلام السينمائية، وبالذات ما يصنعه الغرب منها.. وكأن الفيلم الأمريكي "دماء ورمال" المأخوذ عن قصة الحب الشهيرة التي تقع أحداثها في حلبة مصارعة الثيران في إسبانيا، يملأ شاشات العرض ويثير جدلاً بين هواة الأفلام، فأعجبتني السخرية التي خبأها يحيى حقي في اختياره لعنوان روايته الصغيرة "دماء وطين".. لا عجب فهي قصة حب تدور حوادثها في الصعيد، بمصر، في الثلاثينيات، حين كان الصعيد منفى يعاقب فيه الموظفين غير المرضي عنهم بالنقل إليه..!.

هذه القصة الدموية أثارت ضجة كبيرة في الأوساط الأدبية والفنية حين نشرت عام ١٩٥٦ ولفت أنظار السينمائيين. كانت الواقعية الإيطالية في السينما العالمية متألقة وقتها، وكانت الموجة الجديدة الفرنسية جنيناً لم تتحدد ملامحه بعد.. وقد كتب الفنان رائعته بأسلوب أدبي متقدم يعتمد على الاستخدامات الحديثة للفلاش باك "العودة إلى الماضي" ويعتمد أيضًا على المونولوج الداخلي الذي كان سمة التطور بالأساليب الروائية في الغرب ذلك الحين.. كانت الرواية مكتوبة بأسلوب حديث متقدم جعلها كثيرة الاختلاف عما تعودناه في الرواية العربية، وجعلها أيضًا شديدة الاقتراب من الأساليب السينمائية الحديثة التي بدأت تظهر في منتصف الخمسينيات مما جعلها حديث السينمائيين المصريين.. وتعددت الأخبار في المجلات والصحف عن استعداد المخرج "زيد"، أو المنتج "عبيد" لتقديمها في

السينما المصرية، وكثرت المحاولات بالفعل لإعادة صياغتها سينمائيًا ولكن لم يقدر لأى من هذه المحاولات أن توضع فى مجال التنفيذ الفعلى.. ثم .. بعد بضع سنوات، بدأت تنتشر مقولة لعدد من السينمائيين المحترفين فى ذلك الحين مؤكدة بأن هذه القصة "دماء وطين" أو "البوسطجى" هى نموذج لنوع من الأدب لا يصلح للإعداد السينمائى!...

بل إن هذه المقولة قد شملت كل ما ينتجه الفنان يحيى حقى من قصص بشكل عام، فقاطعتها السينما المصرية رغم تكالبها على القصص الأدبية فى تلك الأيام، ولم تنتبه تلك السينما ليحيى حقى وقصصه إلا بعد ظهور فيلم البوسطجى ونجاحه..!

لقد شعرت أيامها كأديب مهتم بالسينما، أن هذه المقولة ظلم فادح لأدب يحيى حقى، وعجز ممن يتولون أمور السينما، وحين قررت التصدى لتحويل هذا العمل الأدبى إلى معادله السينمائى لاحظت أن الشكل المتقدم الذى كتبت به القصة واقترب بها من السينما الجديدة فى ذلك الحين وخلق حولها كل هذا الإغراء عند السينمائيين المصريين، سوف يكون إطارًا متنافرًا مع تلك الدراما الدموية التى تقع حوادثها فى مجتمع متخلف، فى الثلاثينيات من هذا القرن، إذا تم تحويلها إلى صور متحركة بنفس الأسلوب.

كانت تلك الملاحظة أو هذا الإدراك أشبه بالمأزق، فقد كانت الموضة أيامها عند تحويل الأعمال الأدبية هو البحث عن أشكال بديلة لأشكالها الروائية التقليدية.. ورغم ذلك فقد اتخذت القرار أيامها بشجاعة أحسد عليها.. وبدأت فى انتزاع "دماء وطين" من الإطار الحديث المتقدم الذى وضعها فيه الفنان يحيى حقى، ثم أعدت صياغتها بأسلوب تقليدى يناسب المكان المختلف والزمان المختلف الذى تدور فيه أحداث القصة، مع إضافة بعض الطعم الملحمى كتعويض عما تركناه من حداثة السرد القصصى.

لقد أصبح فيلم البوسطجى ملكًا للتاريخ الآن ومنذ ظهوره فى عام ١٩٦٨ كإحدى العلامات الهامة للسينما المصرية.

وتبقى تلك الإضافة حول هذا الحوار الفنى الذى دار خلال فعل الكتابة، بين فنان كبير من جيل راسخ، وفنان مبتدئ من جيل تال له، وأعتقد أن حوارًا فنيًا مثل هذا لم يكن ممكنًا أن تتاح له الفرصة، ما لم يكن الفنان الكبير هو يحيى حقى، أبـو الذوق، وعطر الأحباب.

يحيى حقى.. منارة لا مرآة(*)

محمد شاهين

ما زلت أذكر تلك الأيام – عندما كنت طالبًا فى كلية الآداب، أنتظر وزملائى موعد صدور الملحق الأدبى لجريدة المساء. ومازلت أذكر ما كان يدفعنا لملاحقة ذلك الملحق قبل أن ينفد من الأسواق. كان شوقنا إلى قراءة ما يكتبه يحيى حقى هو أكثر ما يدفعنا إلى السعى وراء ملحق المساء. لم نكن نعلم آنذاك بالضبط لماذا وكيف كان يحيى حقى تجذبنا إليها جاذبية خاصة وتشيع فى نفوسنا نوعًا من الرضا لا تشيعه كتابات أخرى. كان يحيى حقى يشدنا إلى قراءته مباشرة بعد الأسطر الأولى ويظل هذا الرباط منيعا إلى ما بعد الانتهاء من آخر كلمة فى المقالة، وهذا ما كان يبعث الشوق فينا على تجديد اللقاء به فيما بعد، ومن هنا نشأت صلة الوصل بيننا وبين زاد المساء على مدى السنوات فى بداية الستينيات.

كان يحيى حقى يطل علينا من صفحات المساء حاملا معه ما تشتهيه النفس من صدق وصراحة وبساطة – كركائز ثابتة تنطلق منها رؤيته للواقع. ولاؤه كان للكلمة، – لحقِّها عليه وحقيقتها عنده. لم يكن منحازا لمؤسسة الماضى، ولا مبهورًا " بشيفون " الحاضر. كان رحمه الله لا يعادى من اختلفت مشاربهم عنه، ولا يباهى بمن اتفقت أهواؤهم معه. ومع كل هذا لم يتخذ موقفا وسطا أو وسطيًا كوسيلة سهلة للحفاظ على استقلاليته. كان يدخل للحق والحقيقة مدخل صدق يستشف القارئ منه إيمانه بما يقول وما يفكر وما يفعل، فتنساب الحجة إلى نفوسنا

(*) نشرت هذه المقالة قبل التعديل والإضافة تحت عنوان: "يحيى حقى.. أنشودة للبساطة "فى مجلة المنتدى عدد 117، أبريل 1993، التى توقفت عن الصدور منذ سنوات.

بتلقائيتها التى سرت فى نفسه من قبل، فتعبر إلينا بيسر وأمان دون إجهاد أو إجهاض.

غاب عنا يحيى حقى، لكن روحه ظلت حاضرة فى فكره وأدبه، تطل علينا كلما عاودنا الشوق إلى تجسيم صورة الخلود التى كانت أبدا مصدر إلهامه واستمرار بقائه، وهذه كتاباته خير شاهد على تخليد ذكريات الحياة فنا وفكرا.

من بين الكتابات التى أذكرها بشوق خاص مقالة ظهرت فى ذلك الملحق فى شهر شباط عام ١٩٦١ بعنوان "أضواء على القصة الحديثة". وقد سعدت عندما وجدت المقالة تنشر فى المجلد الخامس عشر من أعمال يحيى حقى الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٨٧) وعنوانه "أنشودة البساطة". وعندما عاودت قراءة المقالة تذكرت على الفور كيف أن يحيى حقى انبرى كعادته للدفاع عن قضية الأزل: قضية التراث والحداثة بسحر البساطة التى تتحول على يديه إلى بيان أخاذ نفاذ.

وتذكرت أيضا كيف أن يحيى حقى كان يواجه بتلك الأسطر القليلة المؤثرة معركة حامية الوطيس دون أن يكون نصيرًا أو تابعًا لطرف أو آخر، وقبل أن أبدأ بتقييم لموقف يحيى حقى، أود أن أوجز خلفية النزاع فى ذلك الحين الذى سما يحيى حقى فوقه بأنشودته البسيطة.

يذكر جيل الستينيات، وطلاب كليتى الآداب فى جامعة القاهرة وعين شمس على الأقل الصراع الذى كانت تدور رحاه حول الحداثة. كان زعيم ذلك الصراع رشاد رشدى الذى أنشأ حول نفسه ما يسمى بالإنجليزية "cult"، وحيث التف حوله عدد من الأتباع والمؤازرين تزودوا من زاده الغربى الحديث الذى حماه عند رجوعه من بريطانيا إلى القاهرة فى الخمسينيات الأخيرة. واستطاع رشاد أن يحوز سلطة المؤسسة الثقافية مما ساهم فى جعل صوته مسموعا من خلال أجهزة الثقافة والإعلام المختلفة. أذكر فى يوم من الأيام عندما وصل الصراع مداه أننى سالت أستاذى عبد القادر القط عما كان يجرى على صفحات المساء من أخذ ورد بين رشاد وأنصاره من جهة، وبقية الخلق من جهة أخرى، فأجاب الأستاذ القط "

فلان طالع فيها "، وعندما لاحظ أن التعبير ضل سبيله استطرد قائلا، بالمناسبة هذا التعبير المصرى هو أدق ترجمة للكلمة الإنجليزية (snob)، وكان رحمه الله أستاذا بارعا فى الترجمة. كان الأستاذ رشاد رشدى رحمه الله، كما ذكر الأستاذ القط، يحاضر فى الصباح، ويذيع محاضرته أو محاضراته فى المساء وينشرها فى الصحف فى اليوم التالى وما هى إلا أسابيع قليلة حتى تخرج المحاضرات فى كتاب!.

على كل حال لا تهمنا تفاصيل ذلك الصراع الذى أصبح تاريخًا. لكن ما يعنينا هو أين كان يقف يحيى حقى من هذا الصراع؟ كان يحيى حقى بطبعه لا يميل إلى معاداة أحد ولا يغضب من اختلاف فى الرأى بينه وبين غيره، ولكنه كان يغار على الحق ولا يقبل الانسحاب من معركة يرى فيها جورا واضحا. لم يتخذ من التراث سورا يحتمى خلفه، بل آثر أن يجعل من نفسه سورا لحماية التراث. كل هذا مبعثه الاعتقاد الراسخ فى نفسه أن الحقيقة أهم من الشخص الذى يسعى إلى تشويه الحقيقة، وأن الحق قوام حتى على من يدافع عنه. ولو نظرنا إلى المقالة المذكورة أعلاه لوجدناها توضح ما نعلم عن يحيى حقى من صمود وثبات أمام الحق والحقيقة. هكذا تبدأ المقالة:

" اشتركت أخيرا فى ندوة أدبية بالإذاعة مع الصديقين العزيزين: أستاذى الدكتور محمد مندور والدكتور رشاد رشدى، فوجدتنى فى ختام الندوة – وكأنما عن غير عمد أو تحضير منى – أحاول أن أعبر عن ضيق يجثم فى الأيام الأخيرة، مبعثه شعورى وسط معارك النقد المحتدمة فى الوقت الحاضر ودورانها حول القصة وحدها أننا نحدث بترًا فاصلا بين ماضى أدبنا وحاضره، فالمتبع لهذه المعارك معذور إذا وقر فى نفسه أن أدبنا لم يولد إلا قبيل الحرب العالمية الأولى – ياله من تراث ضئيل.

حاولت فى الندوة بإيجاز وتلجلج أن أتلمس الوسيلة لإيجاد ولو خيط يصل بين حاضرنا وماضينا.

وبعد أيام قليلة – لكأن هناك عفريتًا يلاحقنى ويعاتبنى – رجعت إلى دارى ذات ليلة وأنا أشد ضيقًا وحزنًا، فقد حضرت مجلسا فى قبو يتصدره شاب من أنبه كتاب القصة عندنا يتحلق حوله نفر من أصدقاء يحبونه ويعلقون عليه أكبر الآمال. قال لنا بملء فمه – وكدأبه دائما – بوثوق شديد بالنفس، وعزم لا يقبل أى اعتراض أو مناقشة "إنه كقصصى لا يجد فى الأدب العربى القديم كله أية ذرة من النفع له. ولم يدر أنه من هزئه بتراثنا حين أردف متفضلا على هذا الأدب العربى القديم كله إن الكتاب الوحيد الذى قد يمده ببعض النفع هو كتاب "ألف ليلة وليلة" ثم رمى قفازه متحديا وقال: إنه فى غنى عن الأدب العربى القديم كله فلنشربه نحن حلالا علينا، أما هو فإنه يجد روحه عند تشيكوف وموباسان".

ماذا يفعل يحيى حقى فى بقية المقالة؟ إنه يدخل إلى الموضوع من ثلاثة محاور رئيسية بسيطة، ولكنها تكون بيت القصيد فى معالجة ناجحة للموضوع. وقد دعاه تواضعه أو أسلوبه السهل الممتنع إلى عدم شرح هذه المحاور أو الإطناب فى وصفها، فجاءت إشارات لماحة تستحق منا الشرح والتفصيل لذلك على قدرة الكاتب فى الإيجاز والتعبير.

المحور الأول يتعلق باللغة، حيث يبين يحيى حقى للشباب المندفع وراء بريق الحداثة، أن المرتكز الأساسى للحداثة هو اللغة أو ما يسميه تشومسكى استعمال اللغة (competence) كنشاط يميز اللغة عن كونها مجرد معرفة أو أداة لتوصيل معرفة أو رسالة مقصودة، ويندرج هذا النشاط عند أشهر المحدثين الغربيين وخصوصا بارت تحت اسم بارول (Parole) وهو نشاط لغوى متجدد لا ينتهى عند حد فى استعمالات مختلفة للغة فى ظل نظام لغوى محكم يعرف بالفرنسية بـ (Langué)، وكلا النشاط والنظام فرعان لما يعرف أصلا باللغة (Language)، أى أن يحيى حقى كان يعرف مصدر الحادثة دون التحدث عنها أو التشدق بمصطلحات، وهكذا نجد يحيى حقى يكتفى بموجز معبر عن كنه الموضوع عندما يقول " واسألهم – بل واستحلفهم – وهم يقرعون فى مادة النقد الغربى الحديث، هل رأوا ناقدا واحدا لا يضنى نفسه أولا بالتمكن من معرفة أسرار لغته،

وبفضل هذه الأسرار يوزع نقده على الكتاب؟ هل اقتصر نقد شكسبير على فنه المسرحى أو كان عماده تأمل لغته ووسائل تعبيره؟ ".

ومن الجدير بالذكر أن اعتقاد يحيى حقى هذا الذى عبر عنه فى أوائل الستينيات ما زال يعتبر ركنا من أهم أركان الحداثة. ألم يقل فيرلين إن الثورة الأدبية فى القرن العشرين ما هى إلا ثورة الكلمة، بمعنى أن الحداثة لا تكمن فى مضمون ولا فى موتيف ولا تقنية؟ نحن نعلم أن الغرب طلع علينا بقصة قصيرة ورواية حديثتين فى هذا القرن، ليس باعتماده على التراث بل باستعمال جديد للغة، فيها اللحمة بين الكلمة والمعنى، وفيها اللغة متجددة (generative) بتجدد المناسبة والموضوع. فالناظر إلى التراث الأدبى الغربى فى القرن العشرين مقارنة مع تراث القرن التاسع عشر لا يجد فى الحاضر ذلك الامتداد أو الاعتماد على الماضى. إن التراث كما يعتقد يحيى حقى والمحدثون يكمن فى اللغة نفسها وفى تنشيطها لتعبر عن مكنوناتها التى تنتظر التفعيل على يد الكاتب أولا ثم على يد القارئ ثانيا. أما النقطة التى انتبه إليها يحيى حقى فهى أن اللغة التى تصل إلينا عبر الزمن وهى محملة بالشحنات الحضارية والثقافية منتظرة الكاتب والقارئ ليقوم بتحريك هذه الشحنات وتفجير طاقتها كما يقول باختين. أى أن الكاتب والقارئ لا يبدآن من فراغ عند حصول التماس بينهما وبين اللغة. وكأن يحيى حقى أراد أن يقول إن اللغة العربية ليست كأى لغة من آلاف اللغات الإفريقية أو مئات اللغات الهندية التى كتبت لها استمرارية معينة دون تراث. عندما آثر سينجور زعيم الصومال السابق أن يكتب بالفرنسية فإنه فعل ذلك بعد أن وجد أن اللغة الإفريقية التى يعرفها مفرغة من التراث.

من الواضح أن يحيى حقى تنبه إلى حقيقة هامة هنا وهى أن الحداثة والتراث والأدب مصدرها واحد، ألا وهو اللغة التى تتفرع منها كل هذه الأشياء. فأدب شكسبير وعصره الإليزابيثى يختلف عن أدب القرنين السابع عشر والثامن عشر. وأدب هذه العصور الثلاثة يختلف عن أدب القرن العشرين بكل ما فيه من حداثة. ومرجع هذا الاختلاف هو استعمال اللغة. لم يقدم جويس الحداثة من خلال

استعمال أسطورة الأوديسا ولم يقدمها لأنه حفيد شكسبير ولكنه قدمها من خلال استعمال جديد للغة الإنجليزية التى نحت منها لغة جعلته من رواد الحداثة فى هذا العصر.

ونقطة أخرى هامة فطن اليها يحيى حقى وهى المحور الثانى فى حواره، وهى أن الحداثة أكبر من أن يحدها جنس أدبى كالقصة القصيرة أو الرواية مثلا. والمثل الذى يقتطفه من ديوان عمر بن أبى ربيعة يوضح أن الفن القصصى يتخطى حدود الجنس الأدبى، ففى الشعر مثلا قصص لا يقل روعة عما هو فى النثر. وربما لم يكن يحيى حقى على وعى بأن حديثه هذا يصب فى صلب الحداثة. فقد نادى النقاد الغربيون منذ أواخر الماضى بضرورة إلغاء الحواجز بين الأجناس الأدبية (genre)، وفى العقود الأخيرة الماضية ظهرت دراسات بعنوان " القصة فى مسرحيات شيكسبير " وكتبت فيرجينيا وولف رواية (الأمواج) وكأنها قصيدة. وبعد أن يشير للشباب الغاضب على التراث إلى وجود قصة قصيرة جميلة فى شعر عمر بن أبى ربيعة الذى يبدأ بالبيت المشهور:

أمن آل نُعم أنت غاد فمبكر   غداة غد أو رائح فمهجر

بعد أن يفعل يحيى حقى ذلك يقول: " هذه القصيدة تصلح لأن تكون حكاية على غرار حكايات بوكاشيو، لأن الشاعر يصف مغامرة غرامية سأرويها لكم.. " ثم يخلص إلى القول: "تنتهى الحكاية هنا بانتهاء المغامرة، عرض علينا عمر حوادثها بترتيب وتسلسل، لها بداية ووسط ونهاية، ونقل لنا صورة ذكية لطبع الرجال والنساء وحديثهن وجو الليل والترقب والحذر والحب والمتعة".

من الواضح أن يحيى حقى اختار هذا المثل وفى ذهنه الضجة الكبرى التى أقامها رشاد رشدى حول فن القصة القصيرة التى اعتبرها فنا غربيا لا مثيل له فى التراث العربى وساق الأمثلة جلها من قصص غربية ترجمها لهذا الغرض، وهى فى الواقع ليست بذات قيمة حتى فى أدب القصة الغربية القصيرة، ومن بين القصص التى ركز عليها رشاد رشدى قصة موباسان " تحت ضوء القمر "، ومن

بين التقنيات التي تكرر ذكرها في حديث رشاد رشدى هي أن القصة القصيرة عنادها بداية وسط ونهاية.

ولا بد وأن طبع يحيى حقي السمح كان يمنعه من أن يقول صراحة لزميله وصديقه رشاد رشدى، إن كل سحر في قصة موباسان موجود في قصة عمر بن أبي ربيعة، بل وأكثر. وأنه لو صح العزم وخلصت النية لعثر على مثل واحد على الأقل من التراث العربي.

كان طبعه رحمه الله يصرفه عن المواجهة الشخصية إيمانًا أن المعالجة الحقيقية أهم من التصدى للمعتدى عليها. فبدلا من الصراحة التي كان يمكن أن تؤدى إلى خصومة راح يحيى حقي يوضح أن القصة القصيرة هي أكثر من بداية وسط ونهاية. وبين أن المشهد الأخير في قصة عمر بن أبي ربيعة يفوق التقنية " المتسلسلة" – إن صح التعبير – وهي نهاية تفوق كل نهاية مرتبطة ببداية ووسط. وهذا المحور الثالث الذى يدخل منه لمعالجة الموضوع. يقول يحيى حقي: " تعالوا معي إذن نرى كيف أنهى عمر قصيدته نعلم من الأبيات الأخيرة أن مغامراته لا تنسيه عناء مخلوق هو أول عون له على قضاء مأربه وهي ناقته التي سخرها لأسفاره.. " ثم يستشهد ببيت القصيدة:

فساقت وما عافت وما رد شربها عن الرى مطروق من الماء أكدر

إنها فعلاً نهاية جميلة يلاحظها يحيى حقي، فهي توازى بين محنة عمر ومحنة ناقته موازاة فنية رائعة: كلاهما قسا عليه الظرف وتركه ظمآنا. وهكذا يتضح لنا الظمأ المحسوس وتتداخل أجزاء الصورة بعضها ببعض بشكل عفوى وعضوى يفوق تلك " البنية العضوية " التي سلطها رشاد سيفا هش به على التراث الذى رآه خاليا منها.

وأبلغ مثل على عمق البساطة هذه هو قصته " قنديل أم هاشم " التي كتبها يحيى حقي بلغة تفوق الوصف في عباراتها المكثفة وإيقاعها الذى يطرب الأذن وسردها الذى ينساب دون أى تكلف. تقرأ القصة وتشعر أنها قصيدة نثر جميلة من

القصائد التى يتحدث عنها ملارميه أو بودلير، والتــى ترصــد الحركــة الداخليــة لتموجات العاطفة عند الشخصية. وينسحب هذا بشكل عام على أعمال يحيى حقــى التى يطوقها أسلوبه بكل هذه البساطة المؤثرة التى ينتقــل ســحرها إلــى الـسامع والقارئ بتأثير بالغ.

سألت جبرا مرة عن السبب الذى قاده إلى كتابة روايتــه الأولــى باللغــــة الإنجليزية، فأجاب أنه أحجم عن الكتابة بالعربية لأنه اعتقد أن اللغة الخاصة التـــى تحتاجها الرواية لم تكن متوفرة بعد فى لغتنا العربية، وأن نماذج النثر الفنى عنــد العقاد والمنفلوطى وغيرهم لا تسعف الروائى على اشتقاق لغة روائية. أى أن جبرا اشتكى من غياب الأنموذج الذى كان يمكن أن يقتدى به من أجل أن يستعين به قبل أن يشرع بكتابة الرواية. لست أدرى كيف اختفى عنه نور "قنديل أم هاشم".

لكن دهشتى من ملاحظة جبرا خفت قليلاً بعد أن حضرت الندوة التى أقامها المجلس الأعلى للثقافة بالاشتراك مع منظمة اليونسكو فى يناير مــن هــذا العــام احتفالا بمرور مائة عام على مولد يحيى حقى. فقد لاحظت أن الندوة لم تول اللغــة الروائية الاهتمام الذى تستحقه، بل إن "وجوه يحيى حقى" وهو عنــوان النــدوة لا يمكن أن يستدل عليها بدون التنقيب عن اللغة الروائية فى كتابات يحيى حقى.

هذه أمثلة أسوقها لمامًا من " قنديل أم هاشم " تبين بوضوح القــدرة علــى اشتقاق لغة روائية تفى بما هو مطلوب من السرد الروائى أن يحققه:

"فى هذا الزيت مورد رزق متسع للشيخ درديرى، ومع ذلك لا تظهر عليــه آثار النعمة، فجلبابه القذر هو هو، وعمامته الغبراء هى هى. وماذا يفعل بنقــوده! هل يكنزها تحت بلاطة؟ يتهمه زملاؤه أنه يحرقها فى الحشيش، بدليل سعاله الذى لا ينقطع وبدليل ما فى طبعه من ميل (للقفش) والتنكيت، والحقيقة أنــه مــزواج لا يمر العام إلا ويبنى ببكر جديدة. عرفه إسماعيل من تردده على المقام واعتــاد أن يمر عليه فى أغلب الليالى بعد صلاة العشاء ليتندر بحديثه، ومال الرجــل للفتــى واختصه بحنانه، هذا الحنان هو الذى حمله ذات ليلة على الإفضاء إليه بــسر لــم يفض به إلى أحد غيره:

تعرف يا سى اسماعيل ليلة الحضرة ييجى سيدنا الحسين والإمام الشافعى. والإمام الليث. يحفون بالسيدة فاطمة النبوية والسيدة عائشة. والسيدة سكينة. وفى كوكبة من الخيل، ترفرف عليهم أعلام خضر، ويفوح من أردانها المسك والورد. يأخذون أمكنتهم عن يمين الست وعن يسارها، وتنعقد محكمتهم وينظرون فى ظلامات الناس، ولو شاءوا لرفعوا المظالم جميعها ولكن الأوان لم يئن بعد. فما من مظلوم إلا وهو ظالم أيضا، فكيف الاقتصاص له؟ فى تلك الليلة، هذا القنديل الصغير الذى تراه فوق المقام، يكاد لا يشع له ضوء. ينبعث منه عندئذ لألاء يخطف الأبصار. إننى ساعتها لا أطيق أن أرفع عينى إليه. زيته فى تلك الليلة فيه سر الشفاء – فمن أجل ذلك لا أعطيه إلا لمن أعلم أنه يستحقه من المنكسرين.

كان إسماعيل غائب الذهن، يفكر فى الفتاة السمراء التى تزم شفتيها. وانتبه على الشيخ درديرى وهو يشير بأصبعه إلى القنديل: وسنان كالعين المطمئنة رأت، وأدركت، واستقرت. يصفو ضوؤه الخافت على المقام، كإشعاع وجه وسيم من أم تلقم رضيعها ثديها فينام فى أحضانها. ومضات الذبالة خفقات قلبها حنان، أو وقفات تسبيحها همسا. يطفو فوق المقام كالحارس مبتعدا تبجيلا. أما السلسلة فوهم وتعلة.. كل نور يفيد اصطداما بين ظلام يجثم وضوء يدافع، إلا هذا القنديل. فإنه يضىء بغير صراع! لا شرق هنا ولا غرب. لا النهار ولا الليل، لا أمس ولا غد.

وانتفض إسماعيل، لا يدرى ما هذا الذى مس قلبه! "(ص 54 – 55)

نحس ونحن نقرأ هذا العرض أن الشيخ درديرى يمثل أمامنا مظهرا ومخبرا. لو قال الراوى مثلا إن الشيخ درديرى ينفق فلوسه فى الحشيش لكان القول باهتا. لكنه آثر أن يقول إنه "يحرقها" فى الحشيش، مما يعطى التشبيهية والحسية.

أما المفارقة الرائعة فى هذا المقتطف الذى يذكرنا على الفور بتجربة أساسية فى رواية جويس "صورة الفنان فى شبابه" عندما يواجه ستيفان ديدالاس بنت الهوى ويدخل فى تجربة جديدة فى حياته. ومع أن إسماعيل كان غائب الذهن، يفكر فى الفتاة السمراء التى تزم شفتيها فقد كان غير غافل عن سحر الشيخ وقنديله، منذ تلك اللحظة التى تحدث إليه الشيخ التحم إسماعيل بالقنديل ليصبح جزءا هاما من تكوينه. كل هذا يحدث دون أن يدرك إسماعيل فعلا كنه الموضوع "وانتقض إسماعيل، لا يدرى ما هذا الذى سحر قلبه".

وبهذه العبارة الموجزة نقف على حالة إسماعيل ونحن مثله فى حيرة لا ندرى ما الذى مس قلبه، أهو القنديل أم الفتاة أم الاثنان معا. ومن الواضح أن كلمة "مس" تحمل أكثر من معنى أقربها الجنون.

وفى مشهد آخر مؤثر يصف إسماعيل الفتاة وهى تقبل سور المقام، وبعبارة سحرية يشفع لها أمام مقامات الصالحين، وأكثر من ذلك فإن هذه الشفاعة تتضمن أقصى درجات التعاطف الإنسانى: "ليست هذه القبلة من تجارتها"، وكأن التجارة الضمنية قد تخلفت عن صاحبتها خلف السور. هكذا يتطهر الناس من ذنوبهم وهم يسعون إلى العتبات المقدسة. وكأن الرواى الذى يقف موقف الملاحظ يقول هنا "إنما الأعمال بالنيات" وليس بالتجارة التى يراها الراوى ضمنيا مهنة عابرة فى ظرف عابر يمكن أن يتحرر منها المرء وهو فى حضرة مقام الصالحين. ولولا أن الراوى تخيلَّ أن الفتاة تحررت فعلا من تجارتها لما بادر بالقول "ومن ذا الذى يجزم بأن أم هاشم لم تسع إلى السور، وقد هيأت شفتيها من ورائه لتبادله قبلة بقبلة؟"

من التعليقات التى سمعتها فى ندوة يحيى حقى عن "قنديل أم هاشم" أن الروائى يختزل الحوادث كثيرا لأنه يرغب فى الوصول إلى هدفه بأقصى سرعة، بدليل أنه اختزل حياة إسماعيل فى الغرب إلى أقصى درجات الاختزال، إذ ينتهى القسم الخامس من الرواية بعبارة "وسافرت الباخرة " ويبدأ القسم الذى يليه مباشرة بعبارة "ومرت سبع سنوات وعادت الباخرة".

لكن يحيى حقى يستعيض عن العنصر الحكائى باللغة الروائية المكثفة التـي تعطى القارئ مجالا يتخيل من خلاله ما حدث دون أن يسمع تتابع الأحـداث مـن الـراوى. وهنا نأتى إلى أهم مساهمة قدمها يحيى حقى للرواية، وهى المـشاركة الفعلية للقارئ التى مردها إلى إيمان يحيى حقى بحرية القارئ ودوره الفعال فـى العملية الروائية برمتها. كل هذا بفضل الاستعمال الخاص للغة، الذى يغنينـا عـن تتبع الأحداث ويقلل من سلطة الراوى على القارئ بـاختزال تعليقاتـه وتفـسيراته وفرض وجهة نظره على القارئ. كان يحيى حقى حداثيا قبل أوان الحداثة، علـى الأقل فى العالم العربى، إذ إنه اهتدى مبكرا إلى أن اللغة فـى الروايـة عنـصر أساسى، وأن الثورة الكبرى فى عالم الأدب الغربى كانت من خلال التطور الهائـل الذى طرأ على اللغة التى لم تعد مجرد أداة تنقل الحدث وتحكيه ثـم تختفـى بعـد وصول الحدث إلينا. ففى "قنديل أم هاشم " على سبيل المثال نجد أن وعى إسماعيل فى المراحل المختلفة من حياته بما يدور حوله هو الذى يشكل الحدث طوعا مـن خلال التعبير الذى يصل إلينا، وكل ما فى لغة السرد من إيقـاع ينبـع أصـلا مـن تموجات الوعى المختلفة التى يحس بهـا إسـماعيل، وهـى تموجـات يغلـب فيهـا الإحسـاس (SENSATION) على الإدراك (COMPREHENSION). ويظل الإحـساس متحديا للإدراك لأنه لا يخضع لمنطقه ولا يمكن أن يكون التعبير عنـه كافيـا أو مرضيا على الأقل. من هنا تثور الدهشة عند إسماعيل وعندنا. هذا هـو المـشهد الذى يشهدنا على تماثل فاطمة للشفاء.

"وعاد من جديد إلى عمله وطبه يسنده الإيمان. لم ييأس عندما وجـد الـداء متشبثًا قديما، يجادله بعناد لا يتزحزح. ثابر واستمر ولاحت بارقة الأمل. ففاطمـة تتقدم للشفاء على يديه يوما بعد يوم، ففاطمة وإذا بها تكسب فى آخر العـلاج مـا تأخرته فى مبدئه، فهى تقفز أدواره الأخيرة قفزا.

ولما رآها ذات يوم أمامه سليمة فى عافية، فتش فى ذهنه وقلبه عن الدهشة التى كان يخشاها، فلم يجدها " (ص 89 – 90).

كيف يمكننا أن نقول كما قال البعض فى الندوة إن يحيى حقى يستعجل السرد أو يختزله سعيا لاختصار الطريق للوصول إلى ما يريد أن يقول؟ إن الحداثة عند يحيى حقى يمكن تلخيصها فى أن الراوى عنده يروى أكثر مما يقول.

دهشة الراوى فى " قنديل أم هاشم " تعيد إلى الأذهان دهشة الراوى فى رواية كونراد (رائد الحداثة فى الرواية الإنجليزية) "لورد جم" المسماة باسم شخصيتها الرئيسية، إذ يعلق الراوى فى نهاية الرواية أن لورد جم رحل عن الدنيا وهو يشكل لغزا مدهشا وقلبه مغلق على الأسرار. كان يحيى حقى يدرك حقا أن الرواية لم تعد حديثا إخبارية حكائية يقوم الراوى فى أثنائها بإفراغ ما فى جعبته من أخبار وأسرار حتى يصبح المتلقى على نفس المستوى من المعرفة التى يتمتع بها الراوى. هكذا كانت الرواية الكلاسيكية تخبر بدلا من أن تروى. والراوى فيها أشبه بمخبر صادق لا بناقل دهشة.

وهنالك نقطة هامة أخرى غفل المؤتمر عن التأكيد عليها وهى الصورة الفنية الرائعة التى تبدأ من العنوان الذى هو أكثر من رمز، وهو تشبيه يتحول إلى صورة. وربما تكون بساطة يحيى حقى هى السبب الذى يجعلنا نمر بهذه الصورة مرور الكرام. هذا هو يحيى حقى يشير إلى هذه الصورة فى عبارة مقتضبة يمكن اعتبارها أهم ركيزة تقوم عليها الرواية إذ إنها تدل على وعى فنى عند يحيى حقى بمجمل قضية الحداثة.

"كل نور يفيد اصطداما بين ظلام يجثم وضوء يدافع، إلا هذا القنديل. فإنه يضىء بغير صراع!..." (ص 55).

عبارة يحيى حقى هنا توجز فحوى كتاب نقدى هام ذاع صيته فى الغرب وهو "المرآة والمشعل" (أو القنديل) للناقد المعروف إيبرامز. يقدم لنا إيبرامز تشبيهين مختلفين أو متضادين.

الأول: المرآة، وهو تشبيه يشير إلى الكلاسيكية التى أهملت دور العقل عندما نظرت إليه على أنه مجرد عاكس للعالم الخارجى، أى أنه مستقبل لذلك

العالم وعاكس له بعد ذلك. أما التشبيه الآخر فإنه يشير إلى العقل على أنه مشع مثل النور الذى يضىء الظلام، إذ منه تنطلق المعرفة بالعالم الخارجى. وهذا اعتراف صريح بدور العقل الفعال. وينظر إيبرامز إلى هذا التحول فى دور العقل من سلبى إلى إيجابى على أنه بداية الحداثة التى تبدأ فى نظره من الرومانتيكية، إذ إن العقل هنا مشع لا عاكس.

يؤكد يحيى حقى إذن على ما يؤكد عليه إيبرامز من أن العقل مثل القنديل، نور يسطع لا مرآة تعكس. وعلينا هنا أن نتذكر أن يحيى حقى لا يقصد من القنديل كما يشيع بين الدارسين أن يكون منارة تبدد الظلام ومن ثم تهدى سواء السبيل، بل إنه نور يبعث على الدهشة الأزلية التى تصحبنا من المهد إلى اللحد دون إدراك لكنه هذا النور. وما اختزال يحيى حقى لتجربة إسماعيل فى الغرب غير إشارة خفية إلى أن تلك التجربة ليست نورا يضىء ظلام الجهل والتخلف فى وطن القنديل. وهى تجربة لا تؤدى النتيجة المتوقعة منها، إذ إنها تجربة شبيهة بتجربة مارلو فى "قلب الظلام" التى يبين فيها كونراد - كما يروى لنا مارلو - أن الظلام الحقيقى ليس ظلام القارة الإفريقية التى حمل الاستعمار إليها مشعل الحضارة الأوروبية، بل إنه ظلام العقل الأوروبى الذى ادعى أن مشعل حضارته سيبدد ظلمة القارة السوداء متجاهلا هذا الادعاء بوعى أو بغير وعى.

وعودة إلى أرشيف الذكريات المذكورة أعلاه وقضية التنوير التى أشاعها رشاد رشدى فى القصة. لم يكن خافيا على يحيى حقى أن صديقه رشاد رشدى قد حول فن القصة القصيرة إلى "صرعة" بهر بها الجمهور. أذكر أننى كنت فى زيارة صديق لى فى السنة الرابعة فى كلية الزراعة. وأول ما أخبرنى به أنه قد أوشك على الفراغ من كتابة قصة قصيرة، ولكنه ما زال ينتظر" لحظة التنوير ". وقد مضى عليه أكثر من ثلاثة أيام وهو فى تلك الحال. والمعروف أن اصطلاح " لحظة التنوير " كان جزءا بارزا من حزمة التقنية التى قدمها رشاد رشدى للجمهور، وودعت الصديق بعد زيارته متمنيا له حظا أوفر. وبعد أن دار بيننا نقاش حول النور والتنوير.

وعندما أعود إلى ذكريات تلك الأيام أتذكر كيف أننا طلبة كلية الآداب في عين شمس كنا نهرع إلى كشك صغير صاحبه طالب في قسم اللغة العربية، سمحت له إدارة الكلية وعميدها مهدي علام بإقامة ذلك الكشك لتعينه على كسب قوته، حيث إنه كان معقدا تقريبا. كان ذلك الطالب "وللأسف نسيت اسمه" يجمع حوله من الطلبة المهتمين بالكتب وقضايا الأدب، وفى كثير من الأحيان تتحول معاملة البيع والشراء إلى حلقة دراسية. في إحدى المرات التقط أحد الزملاء منه ملحق المساء وقرأ ما كتبه يحيى حقى وعلق قائلا: "لا يفل الحديد إلا الحديد" فرد عليه صاحب الكشك، وكان طالبا ألمعيا مثقفا، "لا يفل السذاجة السطحية إلا البساطة العميقة".

كتب مرة فورستر (الروائي والقصصي المعروف) مقالة بعنوان "تحيات للديمقراطية"، وأود أن أستعير هذا العنوان لأضيفه إلى عنوان المجلد الخامس عشر من أعمال يحيى حقى وأقول تحيتان ليحيى حقى: واحدة ليحيى حقى الإنسان وأخرى ليحيى حقى الفنان.

يحيى حقى... من فيض الكريم

نهى حقى

من منطلق المشاركة فى هذا الاحتفال الرائع لإحياء مئوية الكاتب الأديب الأستاذ يحيى حقى وهو والدى العزيز رغبت أن أشارك بقلمى وفكرى مع مشاعرى هذا الركب الثقافى... ولهذا اخترت كتابا أشعر أنه لم يأخذ كفايته فى الالتفات إليه مثل بقية أقرانه وهى ٢٧ كتابا تركها يحيى حقى للمكتبة العربية.. أعطى لها عصارة فكره ورصانة أسلوبه مع نظرات مستفيضة إلى عالمه حيث نجوب معه فى بحور اللغة وأسرارها ونغوص فى أعماق المدرسة الحديثة للأدب حيث كان أحد أعضائها... وبالسير فى مشوار يحيى حقى نجده متنوعًا ومن الصعب أن نعرفه إلى القارئ لأنه متعدد المواهب فهو كاتب وأديب، ثم هو أيضا صاحب نظرية نقدية وهو رائد من رواد القصة القصيرة ثم هو عاشق للغة العربية وله أسلوب تميز به أسماه الأسلوب العلمى الحديث فى الكتابة حيث يجتهد أشد الاجتهاد لكى يضع الكلمة فى موضعها السليم فلا يوجد لفظ واحد يتكرر فى صفحات كاملة، هذا هو الثراء فى المعانى، ورغم هذا الحب الشديد للغة العربية لا ينكر العامية الرقيقة المتمثلة عنده فى الأمثال الشعبية والأغانى الشعبية التى تخرج بالفطرة لتستقر فى الأسماع.

وهو أيضا باحث فى التراث وفى الشعر القديم والحديث، ثم إنه أستاذ فى الموسيقى وتذوق الموسيقى الكلاسيكية والشعبية وأيضا ناقد سينمائى ومؤرخ فى تاريخ مصر الحديثة ودارس لفن المسرح ومتابع لحركة المسرح ورواده ثم إذا تحدثنا عن يحيى حقى ورؤيته للفنون الجميلة نجد كتابه فى محراب الفن يدعو القارئ إلى عالم الرسم والنحت والفنون التشكيلية والعمارة وطراز الفنون المتعددة ومدارس الفنون القديمة والحديثة وله أكثر من كتاب فى السيرة الذاتية وأدب

الرحلات، وكتب أشار بها عن رواد من الأصدقاء الذين كانت لهم بصمة فى حياتنا وتركوا لنا الدنيا وأسدل النسيان على ذكراهم فإذا يحيى حقى يتمسح بهم لنشم معه عطر الأحباب، فقد تميز يحيى حقى أيضا بالاهتمام بالذين يعملون فى الظل. وكان قلبه دائما مع الكومبارس الواقف على المسرح فى الظل.. ولهذا أقول إن يحيى حقى أفنى عمره فى البحث المستير إلى أنماط وأساليب جديدة تواكب عصر التقدم والتطور وهذا التنوع لشخصية يحيى حقى الذى عرفناه من خلال ثمانية وعشرين كتابًا تركها لنا... يرجع الفضل الأول إلى أستاذ فاضل أحب الكاتب وعرف قدره فقام بالبحث والتنقيب سنوات دون كلل أو ملل باحثا فى سجل التاريخ عن المقالات الأدبية أو القصص الإنسانية والبحث المستمر فى جمع تراث يحيى حقى حتى استطاع بعد مجهود شاق جمع تلك المقالات وتصنيفها وإخراجها إلى القارئ كى يتعرف على هذا الكاتب ولولا فضل الأستاذ فؤاد دوارة رحمة الله عليه وهذا العمل الجليل والشاق لما قدر لتراث يحيى حقى أن يرى النور... فإن ذكرى يحيى حقى تلامس ذكرى الأستاذ فؤاد دوارة الذى أعطى بكرم شديد دون مقابل مادى لكن على ثقة شديدة بأن المقابل المعنوى سيظل عبر السنين يحمل لاسم الأستاذ فؤاد دوارة فى حياتنا الثقافية رمزا للكلمة الصادقة والوفاء الصادق وعطرا للفكر وقدوة للأجيال وقنديلاً للأدب العربى. إن يحيى حقى يمثل ظاهرة مهمة فى تاريخ الأدب العربى الحديث فمن سمات فنه القصصى التركيز وإثارة خيال القارئ وأيضا لديه سمه خاصة به أرجو أن ننتبه إليها هى التصوير من خلال صور الحياة الحسية. وليس لديه أى حاجز نفسى يقف بينه وبين فئات طبقات الشعب الكادح. ففن التصوير الحسى فى أكثر صوره تركيزا وتحديدا وعمقا يكتسب بعدًا حرفيا عند يحيى حقى ولهذا فإن كتاب "من فيض الكريم" تقرأ تأملاته الدينية والنظرة الإيجابية حول مولد الرسول عليه أفضل الصلاة والسلام، وتقاليد شهر رمضان... وأيضا وصفه لعلاقة العبد بربه، وغير ذلك فى أكثر من مقال داخل الكتاب تجولنا معه عبر رحلة صوفية تأملية تغوص فى أعماق الوجدان، نجد فى مستهل المقالات التأملية مقالا بعنوان " لماذا أنا سعيد أننى ولدت مسلما؟ "، يروى بصورة هادئة ذكرياته فى سماء المدينة وأيضا مقالا آخر بعنوان "مولد الرسول" ونسمع الدعاء

المحبب إلى نفسه وقلبه من دعاء سيد الأكرمين الذى يستهل بقول "اللهم ربنا إليك أشكو ضعف قوتى وقلة حيلتى..."

هذه الجولة الدينية والروحية يصفها بفكر مستتير... يضيء النور إلى لحظات محببة إليه ثم ما يلبث أن يقف لحظات ليصف على سبيل المثال شهر رمضان الذى يرجع إليه الفضل بانتزاع الأسرة من التشتيت ويجمع شملها على مائدة الإفطار... ثم يمضى فى وصف ذكرياته من خلال الكنوز المعلقة عليها خزانته ولا تبددها الأيام وهو يصف ليلة الرؤية وشعوره وهو صبى الذى يختلط فيه الفرح بالخشوع انتظارًا لظهور الرؤية.

ومع صفحات كتاب من فيض الكريم.. يظل يحيى حقى يكتب عن شهر رمضان وعن أنفاس شهر رمضان وعادات وتقاليد هذا الشهر المبارك.

هذا الشهر المبارك عند يحيى حقى من خلال ذكريات الطفولة وريعان الشباب وهو يصور تلك اللحظات ويرصدها ويحللها ويقدمها للقارئ بصورة تلقائية وبصفاء نفس مع تهنئته بحلول هذا الشهر الكريم داعيا لقارئه بالخير والسعادة ويدعو له المولى سبحانه وتعالى بحق هذا الشهر وفضله المبارك أن يكتب لنا النصر على شهوات النفس وأن يسدد الله خطانا وفى ختام هذا الفصل من الكتاب يطلب باستحياء المعاهدة بأن نعامل بعضنا بمحبة ورفق وإحسان ورغم عطر الروائح الروحية فى سجل هذا الكتاب، فهذا مما لا يمنع الكاتب الأستاذ يحيى حقى أن يتحدث عن عادات وتقاليد الحياة فى رمضان فيصف تصرف المرء مع رمضان حتى يصل إلى ليلة القدر فى مقال داخل الكتاب حيث قال عنها "ليلة القدر قبل أن تكون ليلة نزول القرآن الكريم هى ليلة السلام وكيف أن الناس جميعا لديهم لهفة على السلام والأمان، السلام مع النفس، السلام مع السلوكيات، السلام مع الآخرين حتى تصل إلى أولى الخطوات نحو السلام الإنسانى معه ومع الآخرين حتى إن هذه الليلة هى ليلة " سلام هى حتى مطلع الفجر".

إن سلام هذه الليلة مديد كأنها تدريب الإنسان على إدراك معنى السلام وتذوق جماله.

وهكذا نصاحب يحيى حقى خطواته وسطوره التى تحفر فى الوجدان وتعطى أصداء السعادة والاعتراف بالقوى الروحية فى الإنسان مع تأكيد هذه القوى وأثرها فى النفس البشرية.

من خلال هذا الكتاب الذى كتبه الأستاذ يحيى حقى فى لحظة سمو روحى كان دائما يردد دعاءً محببًا إلى قلبه ومشاعره ووجدانه هو:

اللهم أسكنى فى ملكوتك.

فى هذا الكتاب يصف لنا يحيى حقى مطالب الإسلام فمن يؤدى فرائضه يكون أول شىء يفعله هو أن يحزم أمره ويعقد النية على أداء الفريضة ولو سرا بينه وبين نفسه والجهر بها أفضل بنطق اللسان وسمع الأذنين ويستقر فى الوجدان ويتجسم المعنى فى كلمات واضحة لها رنينها ومذاقها وأريجها.

ولهذا غير مستغرب أن الإسلام يكاد أن يسقط فريضة تؤدى فعلا دون أن تكون مصحوبة بإضمار النية وإعلانها مسبقا ويضيف يحيى حقى " لا عجب أبدا أن بدأ البخارى بحديث شريف كأنه افتتاحية سيمفونية عظيمة لا حد لإعجابى به وحبى له ولا ينقطع لسانى من ترديده كان كلماته فصوص من الماس... والحديث الشريف القائل: إنما الأعمال بالنيات، وإنما لكل امرئ ما نوى.

نشعر ونحن نقرأ سطور يحيى حقى بأنه يكتب بأسلوب مختلف عن يحيى حقى الذى ألفناه فى بقية كتبه، لا يكتب بإملاء من عقله بل من وحى من قلبه، ويستمر يحيى حقى فى وصفه الشديد للمسلمين وأحوالهم خاصة حين يصف هذا اليوم الهام بحياتهم يوم عرفة ويوم العيد الكبير... هذا الوصف الرقيق الملىء بالود وبالحب وهو يرصد هذا الجمع الهام فى حياة الأمة الإسلامية مع رغبته بالاستفادة من هذا التجمع للتعارف والتواصل والتآخى فى أمل من القلب للتقدم والسمو... والاجتهاد والتجديد والتسامح....

وأجمل وصف قرأته هو وصف لرجل صعيدى تقدم به السن عمل حارسا عمارة شاهقة متحملا مشاق العمل ومتاعبه لأن صاحب العمارة أكد له أنه سيكون

بواب العمارة ولكن حيث تم التشطيب نكث بوعده ورفت الرجل وجاء بشاب وسيم ليكون بواب العمارة يقول يحيى حقى عنه:

"حين وصلت وجدت عم محفوظ واقفًا وسط الشارع كالصنم وكنت سمعت بخبره فأقبلت عليه بلهفة وفى قلبى جزع شديد عليه فلو جرى لى ما جرى له لانهدمت قلت له:

- ماذا ستفعل؟ وأين ستذهب؟

أجابنى بصوت لم تتغير نبرته التى أعهدها!

- وى – لى رب يا أستاذ يحيى.

ثم رفع سبابته إلى السماء وأضاف:

- كيف تقول هذا لى، أتحسب أن الله خلقنى لينسانى...!

وأدركت كم أنا ضئيل وقنوط بالقياس إليه.

ووقفت أرقبه وهو يبتعد عنى بخطوات ثابتة، كأنه ذاهب للوفاء بموعد مضروب منذ الأزل مع صاحب عمارة ناطحة للسحاب... تتسع لأهل الأرض جميعا لا تصد طالبا لسكن سيكون هو بوابها..."

وهكذا يختم يحيى حقى كتابه "من فيض الكريم"، بعد أن تجول داخل أعماق النفس الإنسانية.. وقد تعرفنا نحن أيضا على جانب من جوانب يحيى حقى... على هذا الكتاب الذى يستحق الانتباه إليه...

دور يحيى حقى
غير المذكور فى السينما المصرية

هاشم النحاس

شعورى بالامتنان العميق نحو كاتبنا الكبير يحيى حقى لفضله فى تكوينى السينمائى يدفعنى أن أكتب شهادة أراها واجبة بمناسبة الاحتفال بمئوية ميلاده (١٩٠٥/١/٧). وفضل يحيى حقى السينمائى لا يقتصر على شخص، وإنما يمتد إلى جيلى وما بعده من السينمائيين والمثقفين عامة. فقد كان له دوره الفعال فى مسار السينما المصرية. ولكن يبدو أن هذا الدور غير واضح بدرجة كافية حتى إنه يكاد لا يذكر ضمن الوجوه العديدة التى يمثله يحيى حقى فى حركتنا الثقافية العربية. ولعلى أوضح بعض جوانبه من خلال خبرتى الشخصية فى هذه العجالة/الشهادة.

الأفلام

بداية لا أعنى بدور يحيى حقى فى هذا المجال الأفلام التى أخذت عن قصصه: البوسطجى، إفلاس خاطبة، وقنديل أم هاشم، وامرأة ورجل. رغم أهمية هذه الأفلام فى ترسيخ المدرسة الواقعية فى السينما المصرية. ويمثل فيلم البوسطجى إخراج حسين كمال واحد من أبرز نماذجها. وإن جاءت نهاية الفيلم على خلاف نهاية القصة، وكان بها من العنف ما أزعج يحيى حقى.

غير أن دوره السينمائى فى هذه الناحية – مع أهميته– كان ضمن تيار الواقعية الذى سبق أن شارك فى تأسيسه فى السينما المصرية آخرون، وفى مقدمتهم نجيب محفوظ مع صلاح أبو سيف.

الكتابات النقدية

كما لا أعنى ما كتبه يحيى حقى من كتابات نقدية للأفلام السينمائية وتم جمعها تحت عنوان "فى السينما" ضمن مجموعة "الكتابات النقدية" التى نشرتها الهيئة العامة للكتاب مع أعماله الكاملة، رغم أهميتها أيضًا. فقد أشاع من خلالها بعضًا من رؤاه الجمالية فى الفن ما يصلح أن يكون مبادئًا للقياس وتقويم الأفلام، فضلاً عن تقويم الأعمال الفنية عامة. وهو إذ يربط بين جماليات الفن والأدب وجماليات السينما يجعل من كتاباته النقدية نقلة نوعية فى مستوى النقد الفنى للأفلام الذى كان شائعًا قبله.

دوره الأهم

الدور السينمائى الأهم – فى نظرى – يحيى حقى، وهو الدور الغائب عن الذكر تقريبًا، كان بمثابة ضخ ماء الحياة فى الثقافة السينمائية التى أصابها الوهن فى مصر منذ الحرب العالمية الثانية، وذلك بخلق البيئة الثقافية الملائمة لنمو هذه الثقافة وإنعاشها. واستطاع يحيى حقى أن يحقق هذا الدور على مستويين متداخلين.

المستوى الأول: العمل على رفع الذوق السينمائى العام. والثانى: تعميق حركة النقد السينمائية. الأول يستهدف الجمهور عامة، والثانى يستهدف النقاد والباحثين. غرس يحيى حقى بذور الأول من خلال ندوة الفيلم المختار، وغرس بذور الثانى من خلال مجلة المجلة.

ندوة الفيلم

كانت البداية ندوة الفيلم المختار التى أسسها يحيى حقى فى النصف الثانى من خمسينيات القرن الماضى أيام أن كان مديرًا لمصلحة الفنون. وأسند إدارة الندوة لواحد من أكثر المخلصين عطاء للثقافة السينمائية فريد المزاوى باعتباره المسئول عن قسم السينما فى المصلحة. وكانت الندوة تقام فى حديقة قصر عابدين الذى فتحت أبوابه للجمهور، مرة أسبوعيًا ثم أكثر من مرة بعد ذلك، المشاهدة أحد الأفلام المختارة. وفيها أرسيت التقاليد التى سارت عليها الندوات السينمائية فيما

بعد. حيث كانت توزع ورقة تعريف بالفيلم، الذى يقدمه أحد المختصين من النقاد أو الفنانين، ثم يدير المناقشة مع الجمهور بعد العرض.

كما وفرت الندوة دورة دراسية عن فنون السينما حاضر فيها مجموعة من الفنانين والدارسين والنقاد.

وكان يحيى حقى يحرص على حضور عروض الندوات ومناقشتها. وهو ما وفر لى ولمجموعة من الشباب وقتها فرصة اللقاء المتكرر معه. وكنا نتحلق حوله مبتهجين بوجوده معنا والدخول فى مناقشات طويلة بعد انتهاء الندوة. نحسب أن نسمع منه. ولا نشبع من الحديث معه. ومازلت أستطيع أن استرجع نبرات صوته فى أذناى وطريقته الخاصة فى النطق لحروف الكلمات وهو يدير الحديث بيننا، دون كلفة أو أستاذية، وإنما بروح يغلب عليها عاطفة الأبوة.

وكان يحب أن يسمع منا. وعندما لا نجد ما نقوله يثيرنا بأسئلة. كثيرًا ما كان يسألنا على طريقة سقراط فى استخراج المعانى من محدثه. وكنا ندرك أنه يريد أن يعلمنا أشياء بعينها.

وكان يسعده مشاركتنا فى مناقشات الندوة ويشجعنا عليها. ويبدى إعجابه بجرأة أفرد المجموعة عندما أصبحنا نستطيع الوقوف خلف الميكروفون ومواجهة جمهور الحاضرين بآرائنا السينمائية. ولم يتردد فى تكرار الاعتراف بأنه لم يكن يملك مثل هذه الشجاعة (!؟) على مواجهة الجمهور وهو فى مثل عمرنا. وكانت مثل هذه التعليقات المشجعة التى يبديها أستاذنا يحيى حقى تربط مشاعرنا وتدفقنا إلى المزيد من الاطلاع والجدية ومزيد من المشاركة.

داخل هذه الندوة أخذ الوعى بالسينما – كفن وأداة تعبير مؤثرة لها لغتها الخاصة – يتشكل لدى مجموعة من الشباب قربت بينهم المناقشات، كما قرب بينهم التفافهم حول يحيى حقى، وأخذ بأيديهم فريد المزاوى إلى مكتبة السينما للمركز الكاثوليكى المصرى.

وكانت المكتبة الوحيدة فى مصر التى تضم أكبر عدد من الكتب والدوريات السينمائية الأجنبية، وما كتب عن السينما بالعربية فضلاً عن ملفات الأفلام التى يضم كل منها ما كتب عن كل فيلم مصرى أو أجنبى يعرض بالقاهرة.

وقبل أن تتوقف الندوة عن نشاطها فى نوفمبر ١٩٥٩، كانت هذه المجموعة من الشباب تقوم بنفسها بدراسة الفيلم المختار للندوة والكتابة عنه وتقديمه وإدارة المناقشة حوله. ولم يكن لهذه المجموعة أن تقوم بهذا العمل لولا تشجيع يحيى حقى ورعاية فريد المزاوى.

وكان من بين عوامل تأهيل هذه المجموعة سينمائيًا المشاركة فى ترجمة أول مجموعة من الكتب السينمائية للهواة من الإنجليزية نحو عشرة كتب وزعها علينا فريد المزاوى. وتولى بنفسه مهمة مراجعتها. وكان نصيبى منها كتاب "كيف تعمل المؤثرات السينمائية" نشرته الهيئة المصرية للكتاب ١٩٦٢. وكان فريد المزاوى يراجع الترجمة مع صاحبها جملة بجملة.. يمسك هذه النسخة الإنجليزية ويقرأ عليه المترجم ما ترجمه.

جمعية الفيلم

وعندما توقفت الندوة قامت المجموعة نفسها بتأسيس "جمعية الفيلم" للهواة عام ١٩٦٠ واستمرت الجمعية حتى الآن تواصل المهمة الثقافية السينمائية نفسها مع مزيد من العمق وتوسيع نطاق النشاط على قدر ما تسمح به الإمكانيات والظروف. وكان من بين المؤسسين لها فيما عداى أحمد الحضرى الذى انتخب رئيسًا لها، وأحمد راشد وعبد الحميد سعيد ويعقوب وهبى ومحمد قناوى وفتحى فرج. وجميعهم اتخذ السينما مهنة له بعد ذلك وإن اختلفت اتجاهاتهم بين الإخراج والنقد والتعليم والعمل فى تنشيط الثقافة السينمائية.

وكان فى مقدمة السينمائيين المحترفين الذين انضموا إلى الجمعية منذ لحظة تأسيسها المخرج أحمد كامل مرسى، الذى احتضن المجموعة وفتح بيته لمناقشتها

وإدارة أعمال الجمعية ومنها إعداد النشرة التى كانت تصدر عن الجمعية، وكانت امتدادًا أكثر تطورًا لنشر نادى الفيلم المختار.

وبالتدريج تنامى أعضاء الجمعية ومر بها عدد كبير من الشباب الذين عملوا فى مجالات السينما المختلفة بعد ذلك، مثل: يوسف شريف رزق الله، وسامى السلامونى، ومحمود عبد السميع، وسعيد شيمى، وعلى أبو شادى، وسمير فريد، وعطيات الأبنودى التى ساعدتها الجمعية على إنتاج أول أفلامها التسجيلية "حصان الطين" ١٩٧١ وكان بداية شهرتها فى هذا المجال ونالت عنه العديد من الجوائز الدولية والمحلية. وفيما عدا هذه الشخصيات كان العدد الأكبر من أعضاء الجمعية من الأدباء والفنانين والمثقفين عامة من المهن المختلفة، الذين اعتبروا السينما مادة ثقافية مهمة حرصوا على اكتسابها فى تكوينهم، ووجدوا فى الجمعية مايشبع اهتمامهم، وبلغ عددهم فى بعض السنوات ما يزيد على الألف عضو.

نادى السينما

ولم يتوقف المد الثقافى السينمائى العام الذى بدأه يحيى حقى بندوة الفيلم المختار عند هذا الحد، وإنما أخذ فى التنامى من خلال ما أضافه نادى سينما القاهرة الذى ترأس جمعيته أحمد الحضرى أيضًا وبلغ عدد أعضائه ٥٤٠٠ عضو وظل يمثل رافدًا أساسيًا للثقافة السينمائية بشكل نموذجى على امتداد ما يقرب من ثلاثة عقود ابتداء من ١٩٦٨ حتى ١٩٩٤.

وقر النادى للأعضاء مشاهدة أفلام من مختلف أنحاء العالم ومنها ما كان يأتى خصيصًا للنادى: أفلام بيرجمان ورينيه كلير والمدرسة الفرنسية والموجة الجديدة منها:وكير وساوا والمدرسة اليابانية وعبقرى السينما الهندية ساتيا جيت راى والمدرسة التعبيرية الألمانية.. وغيرها من الأفلام غير المتاحة فى دور العرض العادية.

وتطورت النشرة التى يصدرها النادى على نحو غير مسبوق، من العمق والتنوع وطريقة العرض. وعندما ألقى نظرة على الأرفف التى تملأها المجلدات

السنوية لهذه النشرة فى مكتبتى أدرك أنها كانت مدرسة حقيقية للسينما فى مصر. وكان لها من تأثير على السينما المصرية ما يقارب تأثير كراسات السينما على السينما الفرنسية.

ولا أعتقد أن سينمائيًا فى مصر فى ذلك الوقت لم يمر بهذا النادى فترة من حياته من الثقافة الفنية التى يتيحها من خلال عروضه الفيلمية، وما يدور حولها من مناقشات فضلاً عن نشرته.

المجلة

وكما أطلق يحيى حقى الشرارة الأولى لهذه الحركة الثقافية السينمائية التى أخذت فى الانتشار عقب إنشاء ندوة الفيلم المختار، أطلق الشرارة الثانية عندما تولى رئاسة تحرير مجلة المجلة، ورحب بالكتابات السينمائية لمجموعة من الكتاب الجدد رأى أنهم جديرون بتقديم كتابات متعمقة فى السينما تليق بمستوى المجلة التى كان يكتب فيها أمثال عباس العقاد وحسين فوزى وعز الدين إسماعيل وجمال حمدان وعلى الراعى ومحمد عوض محمد وصلاح عبد الصبور.

وكان من كتاب المجلة فى السينما صلاح عز الدين وصلاح التهامى وأحمد الحضرى. وأسعدنى الحظ بترحيب يحيى حقى بنشر أولى مقالاتى المطولة عن "إخراج صلاح أبو سيف". وأظنها أول دراسة منهجية عن أعمال مخرج مصرى. ونشرت بالمجلة على عددين (يناير ومارس ١٩٦٣)

وتوالت بعدها مقالاتى فى المجلة. وكنت أشعر بالاطمئنان على مستواها عندما ينتحى بى يحيى حقى جانبًا ونجلس معًا فى ركن على الأريكة الجلدية فى مكتبه لأقرؤها عليه قبل نشرها. وأحظى ببعض ملاحظاته. وقد ظل على طبيعته التى عهدتها فيه من قبل أيام ندوة الفيلم المختار. وفيها تمتزج مشاعر الأب بمشاعر المعلم.

ولا شك أن يحيى حقى بنشره للكتاب الجدد مثل هذه المقالات والدراسات السينمائية – التى لم تكن تجد لها مكانًا فى المجلة أو غيرها من قبل – قد حقق بهذا

الإنجاز نقلة كيفية أخرى فى حركة النقد والكتابات السينمائية العربية. ومهد يحيى حقى بذلك لحركة النقد والدراسات السينمائية المتعمقة التى أخذت فى الاتساع كذلك فيما بعد. وظهرت نتائجها فى مجلة السينما التى كان يرأسها سعد الدين وهبة فضلاً عن نشره نادى سينما القاهرة.

وكان لتنامى هذه الحركة النقدية إلى جانب تنامى الوعى السينمائى من خلال اتساع نشاط الجمعيات السينمائية، أثره الواضح على الإنتاج السينمائى نفسه، وخصوصًا فى السبعينيات والثمانينيات. الأمر الذى يحتاج إلى دراسة متعمقة تكشف لنا عن هذه العلاقة المتداخلة بين نمو الوعى السينمائى بشقيه (العام والخاص) وتطور الإنتاج السينمائى. وكان الفضل ليحيى حقى كبيرًا فى بث هذا الوعى وإنعاشه.

شهادة

يوسف أبو رية

يحيى حقى إحدى العلامات البارزة فى الحلقة الثانية من رواد القصة فى الأدب العربى الحديث، فقد تخرج من كلية الحقوق عقب ثورة ١٩، وعاش مخاض التغييرات الجذرية التى أحدثتها فى الحياة المصرية، ومن أهم التغييرات هو اكتشاف المصرى لخصوصيته. وهويته الوطينة، أو ما سمى فى حينه (الروح المصرية) الممتدة عبر التاريخ الطويل الذى يبدأ مع الأسرات الفرعونية الأولى حتى إعادة اكتشاف هذا التاريخ مع قدوم الحملة الفرنسية إلى مصر وإعادة كشف اللغة الهيروغليفية القديمة.

وتمثلت هذه الروح فى كل الأصعدة السياسية والثقافية والاجتماعية، أما فى الجانب الثقافى فقد عبرت عن نفسها بألحان سيد درويش، ونحت مختار، وإبداعات الجيل الأدبى العظيم الذى وضع أسس الفن القصصى الحديث خروجًا من أغلال المقامة العربية. ومن أسر الزخرف اللغوى الذى ساد عبر عصور التخلف الطويلة.

فبعد (حديث عيسى بن هشام) لمحمد المويلحى الذى استعاد فى عمله الرائد هذا طريقة المقامة بمضامين عصرية جديدة تطرح سؤال الهوية. وإعادة تعريف البديهيات الثابتة، جاء جيل عيسى عبيد وشحاتة عبيد ومحمود طاهر لاشين ومحمد

تيمور ومحمود تيمور ليضع اللبنات الأولى فى فن القصة القصيرة تحديدًا ثم الرواية فى فترة لاحقة.

وكان د. محمد حسين هيكل قد ألقى بالحجر فى الماء الراكد، وذلك بروايته الرائدة (زينب) التى نشرها عام ١٤ دون ذكر لاسمه واكتفى أن يطلق على نفسه اسم (فلاح مصرى). فقد كان من المعيب أن يقرن اسم رجل منسوب لعائلة إقطاعية كبيرة بتأليف القصص المسلية، وانتظر حتى عام ٢٥ ليعلن عن نفسه بأنه هو مؤلفها. بعد أن تحول المزاج المصرى، ورسخ للقصة والرواية وجود له قيمة لا تقلل من وضع مبدعها.

ويجىء توفيق الحكيم من باريس ليؤسس لمسرح مصرى أصيل، ثم يساهم فى الإبداع القصصى بروايته الهامة (عودة الروح). والعنوان يحمل دلالة ما ذكرنا، فهو يعنى عودة الروح المصرية إلى البدن الخامد. وعودة الروح إلى العقلية الجامدة لتصير عقلية مبدعة مقتحمة تدخل معترك الحياة بإبداع جديد لا يقل روعة عما يبدعه أدباء الغرب على الشاطئ الآخر.

ثم أخيرًا يأتى يحيى حقى بأعماله القصصية ذات الزخم المصرى الخالص فى مجموعاته الأولى. وبعد ذلك يكتب (قنديل أم هاشم) ما بين عامى ٣٩ و٤٠ لتصدر فى عام ٤٤ فتلفت إليها الأنظار بكثافتها وجدتها، وجرأتها فى نقد الحياة المصرية فى ذلك الحين.

وقبل التعرض لهذا العمل الهام ينبغى التوقف قليلاً لنتأمل الأوضاع المصرية فى تلك الحقبة التى كتبت فيها الرواية ليساعدنا هذا فى فهم العمل.

يميل يحيى حقى بوجه عام إلى النص القصير المكثف جدًا، كما أنه لا يحفل كثيرًا بالأعمال الملحمية الطويلة. وإنما هو فنان متأمل للحياة من حوله. يتذوقها

على مهل. ويرصدها دون حياد. بل بحميمية. ومحبة، يكتب النص دون الالتفات إلى بنائه أو شكله النهائى. هو يدفق ما رأت عيناه، وما سمعت أذناه، وما تجمعه حواسه جميعًا، لذا فإننا نجد أن معظم أعماله عبارة عن تأملات فنية رائعة، ونجد مثالاً لذلك فى (خليها على الله) (وماء وطين) (أم العواجز) (ناس فى الظل) (أنشودة البساطة) (تعال معى إلى الكونسير) (البوسطجى) (دمعة فابتسامة) حتى تبلغ نحو الثمانية والعشرين مؤلفًا على مدى نصف قرن من الزمان.

وهذا الأديب الذى نشأ فى درب الميضة الواقع خلف مسجد السيدة زينب والذى تمتد أصوله إلى جذور تركية بعيدة، يقع فى غرام الحياة المصرية بأشيائها وناسها، يفتح أذنيه عن آخرهما لسماع نداءات الباعة والمشعوذين والشحاذين ومريدى أم هاشم، ويفتح مسامه لكل صوت يعبر عن الحالة الشعبية الأصيلة فى هذا الحى العريق، ورغم ذلك فهو ينتقل فى كثير من أعماله الأدبية ليرصد الحياة الصعبة فى جنوب مصر حين اضطره عمله كمعاون إدارة فى منفلوط.

ثم نراه وهو الدبلوماسى الذى التحق بالعمل بالخارجية المصرية كقنصل لمصر فى جدة عام ٢٧. أو حين التحق بالعمل بالقنصليات المصرية فى تركيا وبعض الدول الأوروبية، فهو لا يترك شاردة ولا واردة إلا ورصدها بعين الفنان اليقظة، ولذا فإننا لا نندهش حين نجده يقع فى غرام الحالتين معًا: الحياة الشعبية فى أصالتها التى استمدها فى طفولته من حى السيدة زينب إلى حالة الفنان المتذوق للفنون الراقية التى تبدعها القريحة الأوروبية حين يعلمنا تذوق الموسيقى الكلاسيك فى (تعال مع إلى الكونسير).

وكان هذا هو حال جيله كله.

الوقوف على أرضين ثابتتين، أرض الأصالة العريقة وأرض الحداثة الأوروبية.

هكذا كان طه حسين، والحكيم، والعقاد، وغيرهم ممن عبروا عن ذلك في إبداعاتهم المختلفة.

لقد حاول هذا الجيل التوفيق بين القيم الرفيعة لموروثنا العريق ومنتجات العقلية الأوروبية الحديثة. وانعكس هذا كله في معظم أعمالهم الفنية.

وكانت (قنديل أم هاشم) هي أبرز الأعمال الروائية التي عبرت عن معاناة هذا الجيل في عملية التوفيق الفكري هذه. فكيف عبرت قنديل أم هاشم عن هذا القلق عبر مصائر شخصياتها الأساسية؟

ونبدأ بالشيخ رجب عبد الله، (الأب)، وهو أحد أبناء الريف الذين يترددون على مقام السيدة زينب من وقت لآخر فقلبه يهفو دومًا لآل البيت وبخاصة السيدة زينب. وتعلق قلبه بمقامها حتى ترك بلده. وأقام إلى جواره، فانشأ لنفسه محلاً لبيع الحب، واستقدم زوجته وأسرته، وطابت له الحياة في الحي، يعيش في ونس السيدة، ويختلط بأهل الحي حتى وسع الله له في تجارته، وأنجب الأولاد، فمنهم من اختار العودة إلى القرية ليرعى بقايا الأرض، ومنهم من عمل معه في تجارته حتى جاءه إسماعيل الذي تفوق في التعليم وأصر الشيخ رجب على الوقوف إلى جانبه حتى يرسله إلى بعثة لدراسة الطب في إنجلترا.

والشيخ رجب هو نموذج تقليدي لأبناء الريف الذين هجروا أرضهم ورحلوا إلى المدينة الواسعة، يحملون في طوايا قلوبهم الموروثين معًا. الموروث الريفي والموروث الشعبي المستمد من الأحياء القديمة بالعاصمة.

فهو رجل شديد التدين. يعشق أهل البيت، عارف بأصول المعاملة مع الجار، والقريب، يحب الناس على اختلاف شرائحهم يوسع لهم فى قلبه مكانًا، كما بادله الناس الحب والاحترام.

أما الزوجة عديلة فهى قد جاءت معه من بلده الريف، كامنة فى بيتها لا تغادره إلا لزيارة القرية أو مقام السيدة. نموذج نمطى للأم فى تلك المرحلة، المحبة لبيتها، وزوجها، وأولادها تقف مع رجلها وتتبنى طموحه فى تعليم الأولاد، ورغم لهفتها على رحيل ولدها إسماعيل إلى بلد أوروبى فإنها لا تمانع فى ذلك، فهى عليمة بأهمية إرسال الولد فى بعثة تعليمية حتى لو أرهق هذا الأسرة. وضاعف تكاليف المعيشة.

إنها امرأة تؤمن بالخرافة الشعبية، واستطاع هذا العلاج أن يفتح عينى فاطمة. ويحيى حقى لا يخفى أن فاطمة هى رمز لمصر، بل إنه يعطى إحساسًا يكاد يكون مباشرًا بذلك.

إسماعيل هو ابن الشيخ رجب عبد الله وهو الذى عبر مراحل التعليم المختلفة بتفوق حتى حصل على البكالوريا. ولأنه لم يصل إلى الدرجات التى تؤهله للسفر فى بعثة لدراسة الطب، جاهد والده فى إرساله إلى أوروبا على حسابه الخاص، وكان إسماعيل هذا شابًا قويًا ينم تكوينه البدنى على أصوله الفلاحية. كما كان فى أول حياته متدينًا جدًا. متعلقًا بحياة شعبه فى حيى السيدة غير أن شخصيته قد تبدلت كثيرًا بعد سفره إلى أوروبا، فقد أحب مارى التى كشفت له عن كثير مما يجهله، وتذوق معها طعم الحياة العصرية حتى نسى ما توارثه وانقلبت شخصيته ليتقمص الحياة الأوروبية الجديدة وأصبح مؤمنًا بقيم هذا الغرب كافرًا بالشرق الذى تقوم مكوناته الأصلية على الخرافة والروحانيات.

حاول إسماعيل التمرد بعد عودته غير أنه هزم شر هزيمة واضطر إلى العودة إلى إيمانه القديم بموروثات الشرق وقيمه. كما حاول المزج بين الثقافتين وكان علاجه العلمى البحت لعين فاطمة فشلاً ذريعًا له ولعيادته التى فتحها فى أحد الأحياء الراقية، فآمن بزيت القنديل الذى حاول تحطيمه فى مرحلة سابقة، وفتح العيادة فى حيه الشعبى، وتزوج بفاطمة وأنجب منها الأولاد والبنات. وعاش بين أهل الحى كواحد منهم.

وعرض أن العلم لا يفرض بالقوة على البيئة التى لم تتهيأ له بعد، لابد من محبة الناس أولاً، والتقرب إليهم عبر ما توارثو وتعارفوا عليه، لا بالتمرد عليه ورفضه.

الشيخ درديرى هو خادم مقام السيدة زينب، وهو رجل درويش، يتاجر فى زيت القنديل، ويدعم خرافة العلاج به، كان صديقًا لإسماعيل منذ صباه الباكر، ولكن إسماعيل اصطدم به بعد عودته من أوروبا، وكادت العلاقة تنفصم بينهما حين حاول إسماعيل تحطيم القنديل الذى يستمد منه الزيت للعلاج.

وبعد أن أقر إسماعيل بعجز علمه الحديث فى علاج الناس وعودته إلى الإيمان بالعلاج الشعبى. عادت مرة أخرى صداقته بالشيخ درديرى، واتصل الود مرة أخرى، وشجعه على الحصول على مزيد من زيت القنديل للعلاج به فى عيادته.

مارى هى فتاة أوروبية، تعرف عليها إسماعيل فى أثناء فترة البعثة، وهى رمز للفتاة الحديثة المقبلة على الحياة بشغف، ودون حواجز أو موانع. فتاة منطلقة، تقيم معه علاقة غرامية سهلة، لا تحمل شعورًا بالإثم، وتتفتح معها حياة إسماعيل المغلقة. ويترسب موروث إسماعيل الذى جاء به من مصر فينطلق معها فى الحياة

لينهل من منابعها، فكأنه ميلاد جديد له، وكأنما هو اكتشاف مدهش لحياة لم يعهدها أبدًا.

وماري هي المقابل لفاطمة النبوية، ويمكن عقد مقارنة بينها للتعرف على البون الشاسع بين الحياتين الأوروبية والمصرية في تلك الآونة.

وماري حين استنفدت علاقتها بإسماعيل ووصلت إلى أقصى مداها كما تتصورها، تركته إلى غيره، دون أي إحساس بالذنب وحاول إسماعيل تقبل هذا كفتى عصري وإن كان هذا قد أدهشه كثيرًا، وظل ممتنًا لها، بما تذوقه معها من أفانين الحب، وبما أزالت عنه الكثير من موروثات الشرق الكابحة للذهن والغريزة معًا.

السمات الأسلوبية:

للتعرف على القيمة الأسلوبية التي يقدمها أدب يحيى حقي ينبغي التعرف على الأساليب الأدبية التي كانت سائدة في عصره أو قبل عصره بقليل.

فمن المعروف أن محاولات انبعاث وإحياء قد تمت أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين للنماذج الأدبية الرفيعة في الأدب العربي القديم، فقد حاول المويلحي إحياء أسلوب المقامة، وكذلك فعل حافظ إبراهيم في (ليالي سطيح).

وفي الشعر حاول البارودي النهوض بالقصيدة العربية التي طُمست معالمها خلال خمسة قرون مظلمة هامدة هي مدة الحكم العثماني لمصر والعالم العربي، ثم جاهد شوقي وحافظ وغيرهما من الشعراء المجيدين اقتحام عوالم الشعر الجديدة

وإنشاء قصيدة تعبر عن عصر النهضة العربية التي تحاول التشبث بأذيال الحضارة الحديثة.

غير أن أسلوب الإحياء ظل مثقلاً بموروث اللغة القديمة المستمد من حياة الصحراء والبداوة العربية التي كانت أصل اللغة وجذرها الأول.

وكما ذكرنا من قبل فإن قيام ثورة ١٩ بانبعاث الروح المصرية العظيمة أدى إلى الانتباه إلى الموروث الشعبي الذي كان ينظر إليه بكثير من الاحتقار وعدم العناية.

ولقد حاول عبد الله النديم ومن بعده بيرم التونسي كتابة القصيرة المعبرة عن الروح المصرية الخالصة باستعارة التعبيرات الشعبية المتداولة على ألسنة العامة، كما حاول النثر مجاراة هذا الإنجاز الهام، فتحدث توفيق الحكيم عنه (اللغة الثالثة) وعبر عنها في مسرحياته وبخاصة (الصفقة) وفي أعماله الإبداعية الأخرى مثل (يوميات نائب في الأرياف) ويعني باللغة الثالثة اللغة البسيطة السهلة التي تنهل من المنابع الشعبية على أن تظل فصيحة، وذات رونق لا يخل بقيمتها وقوتها.

وهنا يأتي يحيى حقي ليطبّق هذا المذهب بجدارة في كل أعماله الأدبية تقريبًا، فهو لم يسقط في غواية اللغة القديمة وإن كان مُلمًّا بأسرارها ومصادر جمالها، فقد حاول تعشيق العامية بالفصحى ببراعة، ومع استلهام الشخصيات الشعبية المنتمية لأحياء مثل حي السيدة زينب كان ولا بد وأن تعبر هذه الشخصية عن نفسها بلسانها هي لا بفصاحة أساليب زخرفية مأخوذة من كتب الأجداد.

وقنديل أم هاشم نموذج رائع لهذا.

ثم حاول في نفس الاتجاه إبراهيم عبد القادر المازني. ومن خلال لغة هؤلاء المبدعين العظام: الحكيم وحقي والمازني توالدت لغة عربية حديثة صاغت الكثير

من التعابير الفنية المستحدثة، وعبرت الطريق للأجيـال التاليـة. ومنحـت الفـن الروائى حيوية كان يفتقدها فى الأزمنة الأولى.

أن يحيى حقى عاشق للغة الشعب المصرى ينصت إليها بإعجاب، وينتقـى منها ما يساعد على التعبير الصحيح لا بغرض الفذلكة وإنما بهدف التقـرب إلـى الشخصية التى يعبر عنها بصدق.

فاللغة لدى يحيى حقى كائن حى، تعطى الشخصيات أبعادها، وتتعاون فـى رسمها حتى تكون أقرب إلى الحقيقة، ولهذا ظلت شخصياته فى أعماله القصـصية والروائية كائنات من لحم ودم.

ولغة يحيى حقى فى النهاية هى لغة رائدة، تبدو الآن سهلة ويسيرة، ولكـن العين الفاحصة تؤكد أنه عانى كثيرًا هو وجيله حتى استخلصوا هذا المذاق اللغوى المصرى الأصيل.

رابعًا – أبحاث باللغة الإنجليزية

write about them), and making the people realize how great was the crime the English were perpetrating against them. He was also the first to use colloquial in a dialogue.

(٦) Three of the five stories from Upper Egypt, "Al-bustagi," "Qissa min al-sijn" (A Story from Prison) and "Abu Fuda" were published in *Dima'*; the other two, "Hasir jami`" (The Mosque Mat) and "Izazat riha" (The Perfume Bottle) were published in *Umm*.

- Rashad Kamil 1990 "Milaff taqdiri bi munsabat fawz sahib 'Qindil Umm Hashim' bi ja'izat al-Malik Faysal al-`alamiya" (A Dossier of Appreciation upon the Awarding of the International King Faysal to the Author of "The Lamp of Umm Hashim") in *al-Sharq al-Awsat* 23 April

- Abdelkebir Khatibi 1983 *Memoire tatouee* Paris

- Salah al-Din Mu`ati 1995 *Wafa' sahib al-qindil* (Death of the Author of the Lamp) Cairo

- Raja'al-Naqqash 2005 "Limadha ghadiba Bayram al-Tunisi min Yahya Haqqi?"

- Sayyid Qutb 1946 *Kutub wa shakhsiyat* (Books and Personalities)

- Nur Sherif 1970 *About Arabic Books* Beirut (in Roger Allen, ed., *Modern Arabic Literature* NY 1987)

([i]) Conversation with Yahya Haqqi in Cairo, May 1979.
([ii]) The novelist Najib Mahfuz took up this Pharaonic theme in two early novels: *Radubis* (1943) and *Kifah Tiba* (The Struggle of Thebes, 1944).
([iii]) In his praise of Tawfiq al-Hakim he writes that those who were cut off from the spirit of their country could not write good literature (*Khutuwat* 97).
([iv]) He published "The Virgin of Dinshaway" in 1906 (article published in *Itr* and *Fajr*). Haqqi praises his uncle for humanizing and even glorifying the fellah (he claims that he was the first to

absent in Arabic literature; they trusted their readers who, they believed, could guess at the meaning of the few words that were strange to them. The colloquial question that preoccupied Haqqi and others from the end of the 19th century remains unanswered.

Others noted Haqqi's limitless patience in finding just the right image and that allowed him to "write and re-write a sentence up to thirty or forty times until I reach the appropriate expression that the meaning demands, but only on condition that the words do not betray the sweat and toil of the writer. The style must seem to be absolutely simple." (Kamil 1990, 16) This lifelong commitment to precision and the power and the beauty of language earned Haqqi the title of *sa'igh al-lugha:* the Arab Wordsmith of the 20th century.

BIBLIOGRAPHY

- `Abdallah Ahmad `Abdallah 1990 "Banurama sari`a `anhu wa `an ibda`atihi: musawwir al-harat al-sha`biya" (A quick panorama about him and his creative writings: photographer of the popular districts) in *al-Sharq al-Awsat* 23 April
- miriam cooke 1984 *Anatomy of an Egyptian Intellectual: Yahya Haqqi* Washington D.C.
- Sabri Hafiz 1971 *Al-Adab* Sep (in Roger Allen, ed., *Modern Arabic Literature* NY 1987)

but Haqqi rebelled against both English and French terms, and he came up with his own translation *al-lauha al-shay'iyya* or a painting containing things (84).

The right word was sometimes a colloquial expression, and Haqqi justified his use of the language of the streets by pointing out its richness that defied translation into the high idiom of *fusha.* He was full of admiration for the popular poet Bayram al-Tunisi, a man who made the Egyptian colloquial sing. Haqqi narrates stories about their relationship in *Kunasa* (Naqqash 2005). Throughout his essays, the reader will find repeated discussions of the literary merits of the colloquial. Some colloquial words and phrases are so precise that their meaning defies translation, even with many classical words. To find this magical language authors should go to songs and proverbs that emerge out of the people's everyday practices; his greatest ambition was for the reader to say "When I read you I don't feel I'm reading. My other ambition is that there will not be a single expression in Arabic that my pen will not have written" (al-Mu`ati 1995, 140-145) 20th century intellectuals throughout the Arab world have addressed this problem of the colloquial: how to render the language of the common person in a literary text. Some denied the colloquial any place in the august company of *fusha*; the specificity of each dialect was such that it complicated understanding across borders. If Arab writers wanted to reach readers outside their nation-state they would have to stick to the lingua franca. Others agreed with Haqqi that there was too much meaning and allusion in the colloquial for it to be

lifetime achievement in Arabic culture. He was called the "greatest writer of the short story in the Arab world.... And like all great writers Yahya Haqqi did not search out the limelight." (Kamil 1990, 16) The quiet little man who had spent his life observing individuals and noting their faults and quirks and virtues had at last gained the recognition he had thought would always be reserved for Taha Husayn, Tawfiq al-Hakim and Najib Mahfuz. He may not have written the grand autobiography, play or novel of the 20th century but his penetrating intellect, his consummate command of the languages of the Qur'an and of the Egyptian backstreets and his deep sympathy for his fellow humans were finally acknowledged.

He died two years later at the age of 87. In his honor Salah al-Din Mu`ati edited a volume of essays by and about intellectuals who had been marked by their meetings with Yahya Haqqi. "Even if he is gone," Mu`ati wrote, "his perfume lingers among us, sweetening the fragrance of following generations" (Mu`ati 1995, 10). This commemorative volume pays homage to Haqqi's extraordinary care for the right word. All praise the precision and economy of his language—goals he had set himself throughout his life. For him, Arabic was "a language of genius in its ability to be powerful both in concision and in allusion." (34) Mahmud Muhammad Shakir from the Arabic Language Academy recollects Haqqi's passion for words and his search for their secrets (31). Na`im `Atiyya marvels at his unhurried pursuit of the *mot juste*, and he recounts an illuminating incident. In French, the genre of "still life" is rendered "*nature mort*,"

poets both in and outside the Arab world. Throughout his literary career he kept coming back to some writers and to some texts as though they were friends that you are not done with after they say good bye.

RECOGNITION

After the 1967 war with Israel, Haqqi did not write any more fiction, although he did publish the *Qindil* collection in 1975. Like many of his literary peers, he was deeply shocked by the defeat and could not turn despair into literature. However, he continued his involvement in literature through his leadership of *al-Majalla.* Several writers acknowledged their debts to Haqqi who between 1962 and 1970 was editor-in-chief of this literary magazine. In that capacity he was able to promote young talent that might otherwise have remained obscured. Salah al-Din al-Mu`ati remembers how Haqqi helped him to publish his first short story that launched him on his literary career (al-Mu`ati 1995, 5). Na`im `Atiyya praised Haqqi for welcoming "many young intellectuals and opening opportunities for them and for me." (87) Sami Farid narrates his first meeting when Haqqi asked him to read his story out loud and when he was done he asked him to read it again. He then told him quite simply that he would publish the story. Farid said that Haqqi "created intellectuals and writers in the most self-effacing way." (98)

In 1969 Haqqi was awarded the State Appreciation Prize. In 1990, he received the prestigious International King Faisal Prize for

Unshuda lil-basata (1973) is, as its title indicates, an anthem to simplicity. It collects essays about style, especially in the short story and also in poetry, all with a didactic edge. It is almost a manual for the budding writer who is told more than once to read world authors like homer, Flaubert, Balzac, Pasternak, Dickens and Twain but also the Indian Mirza Asad Allah Ghalib and classical Arab writers like `Umar ibn Rabi`a. They should also study the paintings of Rembrandt and Van Gogh. Haqqi introduces *Unshuda* by writing that he had heard that some fellahs might be reading this book and so he was going to use their language. When some intellectuals complained that the colloquial language makes literature artificial, he responded that the writer who deserves to survive has to merge with the people so that his style will naturally flow from this experience and the other will become the "I." (131) That is how the Arabic language whose potential so many writers abuse can be enriched without succumbing cliché and conformity; that is how a story survives and does not die upon the first reading. The ideal writer "feels that all the words in the language are calling to him to bring them into presence" (36) Surprise the reader, advises Haqqi, be like the "flower you pick that makes you feel it has just been born, just opened its eyes. It is still bending low to the ground because of the sweet vertigo that overcame it when its creator surprised it into life." (75)

Among the other literary collections are: *`Ishq al-kalimat* that focuses on the works of young writers whom he encouraged throughout his career; and *Hadha al-shi`r* contains essays on Muslim

not confined himself to local problems but had situated them in a global context of human tragedy; he had thus rendered the local more intense (245). Haqqi also looks at popular culture, calling for a serious critique of songs.

The third literary collection to be published was *`Itr al-ahbab* (1971), a wide-ranging philosophical meditation on the life of the mind and a call for a language that will not be split between the heart and the tongue. Literature should have an emotional impact. The writers' task, he asserts, is to remove veil after veil of fog that shrouds meaning until they finally reach the perfect picture that the soul had intuited without really seeing (112). One of the loved ones whose perfume he cherished was Najib Mahfuz with whom he had worked for a while in the Arts Council. He was able to observe Mahfuz's emotional state during the writing of *al-Liss wa al-kilab.* He noted his obsession with Mahmud Amin Sulayman who inspired the fictional Sa`id Mahran. Haqqi commented approvingly that Mahfuz struggled to be the good civil servant he was not born to be. Mahfuz's oeuvre gives Haqqi the opportunity to develop his thesis of static versus dynamic writing. Haqqi praises the art of *al-Liss wa al-kilab* that, unlike the more famous, but static *Trilogy*, is a dynamic text, it can be read and then re-read for its multiple layers of meaning (113-122). His hope in this book is that readers will get to know and like those whom he has loved, including members of the Madrasa Haditha, Najib Mahfuz, Mahmud Tahir Lashin, Tawfiq al-Hakim and Umm Kulthum.

praise friends however bad their writing and to attack enemies however excellent their prose. Even before his enchantment with patriotic Russian writings, Haqqi dreamt of a political, truly national literature that might acquire the stature of world literature. The *Khutuwat* essays like his other literary reviews treat their subjects from an impressionistic perspective. Haqqi with all his quirks generally situated himself as the ideal reader, the individual whose reaction becomes the barometer for general reception of the text. Windows to both East and West should be kept open even though he disapproves of western imitations, "even if we would like to live in their atmosphere here in our country among our people." (197, 204) His constant quoting of western influences while insisting on authenticity is an attempt to situate Egyptian literature in an international context. Some of the essays veer off from the purely literary to general commentary about the world. Two examples were written in 1959, the one in Syria and the other about the Algerian war of independence. His lecture at Damascus University that took place during the 1958-61 union of Egypt and Syria is entitled "Our Need for a New Style." The richness of the Arabic language must be exploited and renewed and precision of expression must be cultivated in order for precision of thought to be possible. He ends with a didactic paean to the revolutions in both countries and a call for unity against Israel (236). This political tone is struck in another essay that year, also later published in *Khutuwat,* about the Algerian Muhammad Dib's "In the Café." Written in the middle of the war it articulates the spirit of the noble Algerian people who have suffered so much injustice. Dib had

while dazzled by the beauty of Switzerland. Despite his usual advocacy of realism, Haqqi applauds the romanticism of the writing, and he disagrees with critics who thought Haykal had spent too much time describing nature. He analyzes in depth some stories, particularly those of Muhammad Taymur, whom he dubs the pioneer of the short story because he was able to bring eastern and western literatures together through his love of Egypt. He had proven to those who doubted that Egypt provided ample material for fiction. Alas, however, his stories remained scattered flowers and never quite made a bouquet (59-75). Another pioneer, this time of theater, is Tawfiq al-Hakim who is credited with professionalizing playwriting. Betraying no western influence, his plays were able to be both Egyptian and universal.

In *Khutuwat* Haqqi writes that he had decided to collect his essays into single volumes because he was getting old (in fact, he was to live for a further 32 years) and wanted to accomplish this task "before the great sleep closes my eyes" (4). He wants the book to be a testament to the progress made in literary criticism over the past 25 years in the Arab world; serious critical assessment of literature had allowed it to progress and writers had cultivated maturity of reflection. From a political point of view, the Egyptian revolution had galvanized literary production because during revolutionary periods writers are concerned to understand themselves through their writing. They are not interested in merely repeating what has already been said and written. He reviews many Egyptian stories, following the lead of members of the Diwan literary school who criticized the tendency to

LITERARY CRITICISM

In 1960 he started to collect his essays that dealt with literature and popular culture. In that one year he published both *Fajr* and *Khutuwat.* In 1927 the year he left Cairo for the sticks of Upper Egypt, he published his first literary essay in *Kawkab al-Sharq* using the pseudonym Labib, or Intelligent; it was about Mahmud Tahir Lashin's "The Irony of the Flute," one of the first stories to be published in the New School's *Dawn* journal. Haqqi credits Lashin with bringing the sketches of the Taymur brothers to maturity (*Fajr* 83). He particularly appreciated Lashin's use of humor, particularly fellah humor, an element so crucial to his own writing. He republished his review in *Dawn.*

Fajr is generally a historical volume that surveys the rise of modern literature. Literature, he asserts, first appears like the drop that precedes the gush of the oil well. He begins his literary history in 1908, the year the great nationalist Mustafa Kamil died. He tells the story of the emergence of Egyptian literature out of the combined influences of western literary genres and an ancient cultural heritage. It is here that he gives a history of the New School, with a special focus on Mahmud Tahir Lashin and `Isa `Ubayd, and its role in the dawning of an authentic Egyptian literature. For Haqqi this literary Egyptian dawn lasted from 1914 to 1934, from Muhammad Husayn Haykal's *Zaynab* (1914) to Tawfiq al-Hakim's *Return of the Spirit* (1934). Indeed, Haqqi may be one of the first to make the now disputed claim that *Zaynab* was the first Arabic novel. He praises Haykal for writing so vividly about the lovely Egyptian countryside

writes "the man no less than the artist is clearly revealed through his style.... In his approach to his material, whether he is discussing criminals... or circus animals... he is without affectation and, above all, compassionate.... Haqqi is an artist with a sense of vocation, apparent in the sincerity and truth of his work as well as in its disciplined form." (Sherif 1970, 19-20)

Nas fi al-zill (1971) is a collection of journal essays that represents well his real interests: the little people who have not made it on to the big stage. These are life's extras who were Haqqi's concern "because they are the real producers of life with all its headlong movement." (Hafiz 1971, 36-37) Their hearts have not been poisoned by bitterness at not having had access to the limelight. Indeed, were it not for the shadows there would be no light, just as without old age there would be no youth. Although many of the vignettes are of city folk, he writes here most urgently about the fellahs, their language and their role in the development of Egyptian literature. The fellah "used to be outside literature, virtually ignored... The great challenge now is to introduce the case of the fellah into the general human sphere without restricting oneself to material problems but rather to dwell on spiritual values" (*Nas* 50, 52). Haqqi hopes that a young fellah who has been educated will some day write about the fellahs because outsiders can only fumble in their clumsy attempts to enter this closed world.

fully human. Then out of the blue seemingly he will ask whether it is ever acceptable to lie, to cheat and to exact revenge. He writes romantically and apolitically about art and the joy of the artist who creates for himself and not for others. This is a sampling of Haqqi's effervescent observations.

Khalliha `ala Allah is a volume of semi-autobiographical essays about his time in Manfalut that sometimes recalls Tawfiq al-Hakim's *Yawmiyat na'ib fi al-aryaf.* He writes vividly about the people and the odd, amusing incidents he witnessed. He describes several of the prostitutes from Manfalut's busy brothel in keen detail. But there were also macabre moments, like the time a corpse was dragged out of the Nile with its swollen belly and black and blue nails. The sightless eyes staring at him filled him with the cold dread of death. He expatiates on the pain he felt when the fellahs kept their distance from him and it is here that he develops his thesis of the separation of the fellah from the Cairo administrators and hence their uncontaminated connection with the great Pharaonic past. Although colleagues had warned him before he left for Upper Egypt that he would find the fellahs to be obstinate, unchangeable and untrustworthy, he had thought these men were wrong. In such a world individuals do not have control over their destiny and so all they can do is "Leave it to God"! The book ends with him reading an advertisement in a newspaper for the worst job in the whole diplomatic corps: secretary in the Jeddah consulate archives. Things were so bad in Manfalut he decided to apply and the next thing he knew he was in the Red Sea city. Of *Khalliha* Nur Sherif

literate, and often invoking great works of world literature. Essays combine vivid descriptions with laughter. His humor has been much noted.

"Curious people like me have trifling questions." (*Fikra* 214) Yes, he was a very curious man and it is this curiosity that led him into the nooks and crannies of life. In the text itself it produced exuberant asides that might elaborate on the topic at hand or, as though he were in conversation with his reader, wander off the subject and in a new direction never to return to the interrupted thought. The essays in *Fikra* (1962) range over a wide array of topics. With obvious pleasure in the writing act yet also with pain at what he is obliged to witness, he allowed his pen to record whatever caught his eye. He watched the police chase beggars away from those areas of the city where foreigners go. At that point the fighting beggars (like those in *Umm*) were united so that they seemed to meld into one, into what looked like a single pile of garbage (56). Interspersed in his criticisms of the unjust conditions in which so many Cairenes live are remarks that reveal his own attitude. Despite his love for *ful* (a cheap dish made of fava beans, onions and garlic), he sometimes had to stop at the door to a ful shop lest he have to take on the worries of the world. How, he asks in bewilderment, could anyone eat in the head meat shop where the tears of the boy cutting the onions mix with the food that then stinks and sticks in the throat! Sardonic comments about tourists and their identical searches for sites slip easily into meditations about God's love and the power of beauty to render us

observation is too trivial to be drawn out and elaborated with a simile, a metaphor or a digression. He called his stories "*lauhat qalamiya*" or "pen sketches" in which ideas do not march blindly along a straight line but rather jump around in their search for truth and elegance of expression. Pen sketches do not tell a story but rather takes the reader into a moment in an individual's life (see *Itr*). And this is what Haqqi often does so that the reader must yield to his rambling and enjoy the language without worrying about the logical sequence of ideas. The title story of *Antar* is a Marxist allegory told through the lives of two dogs. Juliet is a nervous Pekinese who is imprisoned in the lap of luxury and Antar is a happy mongrel from a poor peasant's hut down the road from Juliet's villa. One day both are out alone and a pound truck picks them up. For a moment their lives converge on the pound straw that feels like silk to Antar and thorns to Juliet. But this reduction of the rich does not last long; Juliet's owner is there within the hour while Antar's owner cannot afford the three pounds that would free his mutt. The happiness of the poor is always under threat.

ESSAYS

Haqqi seems to have been writing constantly, yet it was only in the second half of the 20th century that he started to collect his essays into volumes. In some cases, he might publish one essay in more than one volume, perhaps because of the positive reception it received or because he wanted to make sure that the article be read. Many of his essays read like philosophical meditations on life, always highly

stopping to discharge a passenger and to dump its waste on what used to be pristine farm land. In the second section, Haqqi shows how tragic the life of each of his characters has become and the one responsible for the transformation is the Ustadh, the Professor. This local boy educated in Cairo believes that his experience and training have uniquely equipped him to decide what is good for his people: contact with the world, modernization and the welfare of an abstract collective over the happiness of a few individuals. A transparent allegory, the Ustadh represents the arrogance of the new government and the dangers Haqqi foresaw in Gamal `Abd Nasser's assumption of power in 1954. He was not afraid to publish his critique. In fact, he was so concerned that it should come out uncensored that he financed the publication (cooke 1987, 7-8). Already in the early days of Egyptian independence, Haqqi was practicing double critique.

In 1960, Haqqi published his third collection of short stories, *Antar wa Juliyat* (1960). Like the first two collections *Mother* and *Blood,* it brought together stories that he had published earlier in newspapers and magazines. The introduction gives a sense of Haqqi's understanding of short story writing developed over more than thirty years. As he does in so many of his writings, he insists on the use of the colloquial because it is the language of the people. It will draw them in to the story in such a way that they will not feel the pain of the writer but only their own pleasure with the text. Next, he turned to the formal aspect of short fiction, suggesting that the ideas are less vital than the intricate descriptions of life and human nature. No

Haqqi's mind is teeming with contradictory images that he wants to share with his reader without resolving their dynamic into a simple matter of one civilization's superiority to the other. Strangers must remain open to each other so that they may begin to understand different norms and values without judging them. Civilizations cannot be imposed; they must be allowed to do their own work: "Islam's role is to spread its principles throughout the world by letting people see its advantages and not by proselytizing. This is the role that history has imposed on our countries today." (101)

BEYOND INDEPENDENCE

Three years after the 1952 Free Officers' Revolution brought independence and euphoria at the prospect of the first indigenous rule since the Pharaonic era, Haqqi followed up on "Al-dars al-awwal" with his one and only novel entitled *Sahh al-nawm* (Good Morning!). It was his favorite work (ʿAbdallah 1990). Divided in two parts between Yesterday and Today, it details--from the perspective of the Narrator who is from but not of the village--the destruction wrought by the introduction of the train and its station into a remote village. The first part of the story revolves around the wine bar that is the villagers' favorite meeting place, their shelter in times of trouble. The main characters, none of whom is given a name but only a function, like "Butcher," or an adjective, like "Lame," present a colorful scene each night. But then, during the Narrator's protracted absence, the station is built. The train passes through the village, sometimes

museums in Paris for cherishing Egyptian treasures he roundly condemns them for not giving enough space to his great ancestors. And what are these vile things they eat?! Horses, pigs, snails and frogs' legs are not food for civilized people. But then again "They are governed by their conscience, we by others' opinions. They are clean, we are dirty" (*Haqiba* 92) Why were Egyptians not more like them? But, on reflection, why should they want to be like the French, the English and the Italians (latter-day Crusaders) who have made of Rome and Athens a universal civilization that they are imposing on others? This is not an act of civilization but of barbarism. Arabs should mount a self-defense by proving the superiority of their civilization or they should counter-attack by exposing the shortcomings of the European civilization. They should not buy into the Europeans' global civilization. The further people are from Rome and Athens the less veneration do they feel (72-78).

The vacillation between the virtues and vices of East and West that marked *Qindil* continues here. But what has changed in the interim is the intensification of the *double critique*. Fifteen years later, the Moroccan philosopher Abdelkebir Khatibi was to elaborate the concept of *double critique*. To be critical of one system does not mean espousal of another; it is possible to see the failures in two problematic social conditions without falling into cultural betrayal. Indeed, it is necessary to remain vigilant to faults in communities to which one wishes to belong if they are to improve (Khatibi 1983).

beggars down the ladder of life; he had thought he was on the bottom rung but it turned out that there were more below.

He spent some of the war years in Italy and Germany where he witnessed the fascist regimes of Mussolini and Hitler. In Libya he watched from close at hand a fierce struggle to rid the country of its Italian occupiers. Yet he rarely refers directly to these violent years. In 1949, five years after the publication of *Lamp*, Haqqi was sent to Paris where he worked as First Secretary to the Egyptian Embassy. The two years he spent in the French capital provided him with ample material for his reflections on Western society that he published in *Haqiba fi yad musafir* (1969). The West, so programmatically presented in *Qindil*, had become a reality and the essays from this period are often humorous accounts of his surprised encounters with people and places that he admires and also criticizes. Praise and condemnation alternate with dizzying speed. He begins with an encomium to the western mind that is orderly and independent. Egyptians will be surprised to learn that French women work in every sphere of life and contribute to the general welfare. However, these "superior" people are not always happy; they are lonely in their concrete piles and they long for nature which they can only find in animal and plant shops. And then, as though catching himself in too negative a stance, he lauds the exquisite city parks that make him rue their lack at home. As for the proliferation of machines doing human tasks, they are about to make people redundant. Already in 1969 he was forecasting the increasingly dominant role of the computer in everyone's life. After praising

lifeblood of Egyptianness? Or, was it commitment to a burning nationalist cause? If the latter, his uncle Mahmud Tahir Haqqi was thoroughly Egyptian. His powerful telling of the Dinshaway incident that launched the resistance to the English at the turn of the 20^{th} century must have naturalized him[iv]. Haqqi never answered these questions to his complete satisfaction and this was probably the case because he valued the position of outsider. He knew that the margins granted him an invaluable perspective as participant-observer and that this marginality did not necessarily preclude him from being fully Egyptian. In an autobiographical piece, "Ashjan `adu muntasib" (The Sorrows of an Associate), he writes uncertainly: "Even though I am of Turkish extraction I feel that I am absolutely part of the soil and the people of Egypt." (*Qindil* 56)

It was in Turkey also that he began to write his *Sa`idiyat*, the stories about Sa`id, or Upper Egypt, that he published in 1955 in his first two collections, *Umm al-`awajiz* and *Dima' wa tin.* Made into a successful film by Husayn Kamal, one of his best known stories from this period is "Al-bustagi" (The Postman in *Dima').* True to the expectations of the New School, the story is politically engaged, critiquing as it does the practice of honor killings. This story is also considered to be the first instance in which an Egyptian writer used flashback[v]. In *Umm* he also published two Cairo stories. "Al-ihtijaj" (The Protest) is about the one brief moment in the life of a maid when she can no longer stop herself from protesting at her cruel treatment. The title story, "Mother of the Aged" follows a beggar fighting other

accompanied some diplomats to the Aya Sofia--that he described as an impressive but cold museum-like mosque/ church--to watch Muslims at prayer during the Night of Power. How odd it was to watch when he would have preferred to be among the watched; never before had he witnessed such joy and humility in a crowd, such piety and vulnerability. The place was a sea roaring with prayers (30-42). In closing, he wondered whether Ataturk had created this spiritual fervor when he banned religious practices.

In Turkey he continued to read Russian literature in English translation. He was particularly drawn to the rivals Tolstoy and Turgenev who gave him faith in the power of literature to influence politics. Despite their very different approach to literature they both wrote as patriots. This connection to the country, this nationalist commitment was vital to Haqqi.[iii] Through literature, they worked for the liberation of the serfs. Whereas Turgenev was a realist with his feet firmly planted in the ground, Tolstoy was an idealist, a mystic, with his eye to the sky. Their struggle for the rights of the disenfranchised in a society of privilege helped Haqqi to understand his own society in transition into modernity (article later published in *Khutuwat*).

The problem with his time in Turkey was that it intensified his awareness of his Turkish ancestry. He began to entertain doubts about his ability to speak for Egyptians (*Dam`a* 129). Who had this right? Was attachment to the land of birth enough for one to become a national of that land? Was it a matter of living close to the Nile, the

When his two years in Upper Egypt were over, Haqqi, now aged 23, entered the Foreign Service, and he was sent first to Jeddah, then Istanbul, Rome, Paris and Ankara. While working abroad he continued to write. In 1930 in Jeddah where he worked as secretary in the Egyptian consulate archives, he published some literary criticism. For example, in the daily *al-Balagh* he published several reviews, including one of Ahmad Shawqi's acclaimed *Death of Cleopatra* (Masra` Kaliyubatra, 1929 later published in *Steps*). The poetry he had feared would spoil the play in fact, he writes approvingly, enhanced the nationalist message. In *Majallat al-rabitat al-sharqiya* he published his "White and not White" (later published in *Steps)* about the British colonizers in India. Despite their apparent sophistication they were morally no better than the Klu Klux Klan. He deplores what he calls the primitive racism of Europeans and Americans and their intolerance of Islam.

His posting in Istanbul between 1931 and 1933 was a particularly fertile period. He was in the land of his ancestors and of the Sufi poet Jalal al-Din Rumi. Haqqi was always interested in Sufism even as he affirmed his faith in mainstream Islam (even if without the emphasis on meat and animal slaughter!). In *Dam`a* (1965), he ascribed to the soil of Turkey the power to open the soul to mystical experiences. He lamented the secular revolution of Ataturk that closed down Sufi monasteries and criminalized individual Sufis whose whirling, Haqqi felt, was so much more dignified than the ecstatic practices of Egyptian Sufis (16-18). On one occasion he

in the fields flanking the River Nile; they were the true Egyptians. To be a true Egyptian was to be connected to the Pharaohs.[ii]

This mapping of the contemporary on to a great civilization of the past was also a trope in colonizers' description of their projects. The countries they subjected had no "history" because history entails change and evolution, but they did have the glorious civilizations that made them worthy of conquest. Without history they could not change unless an agent with History and Civilization intervened, and that was the role of the colonial enterprise, the so-called civilizing mission. In *Qindil Umm Hashim*, written almost twenty years after he left Upper Egypt, Isma`il's English professor praises him not for his individual talent but for his cultural heritage, saying: "I bet the soul of a Pharaonic priest transmigrated into you, Mr. Isma`il. Your country needs you because it is the land of the blind" (QUH, 83). This is the colonizers' universal project: to revive an ancient civilization in their subjects who lack history. In the process of bringing Civilization to their benighted world they are in turn enriched by the civilizations they resuscitate.

This romantic idealization of a pre-Islamic pure past coincided with comparable theories that were popping up in the 1930s and 1940s in other Muslim countries under European domination. The current failure was due to the stunting influence of Islam and to regain their past greatness they should go back to a time before Islam and then revive their ancient civilization that was so much greater than the Europeans' younger attempts to overcome barbarism.

gaze the train drags the Nubian off the platform and mangles him under its wheels. The assignment of the first lesson is to write about the benefits of the train. In Haqqi's writings the train (sometimes the tram) becomes emblematic of the evils of modernization (see below).

Haqqi wrote "Al-dars al-awwal" while studying at the Sultaniya Law School in Cairo where the playwright Tawfiq al-Hakim was also a student. In 1927, he graduated and was appointed Administrative Assistant, a vaguely defined job that allowed him to do as much or as little as he pleased. He was posted to Manfalut, a small town in Upper Egypt where he lived for two years. There he met people like the Nubian, the boy and his father. For the first time he came into contact with fellahs whose legal cases he had to adjudicate. Despite all attempts to come close to them, he was kept at a distance. They would have nothing to do with this man who came from Cairo to represent the government.

This distance, however painful, was instructive. It allowed Haqqi to theorize authenticity in stories like "Hasi al-jami`" (The Mosque Mat" in *Umm*). Far from the international circles of intellectuals in Cairo he thought about the fellahs who had always lived outside the purview of the center that foreigners had dominated for two thousand years. The fellahs' distance from him was no more than a reenactment of their millennial resistance to colonial rule. Ergo, the fellahs remained uncontaminated; they were the last scions of the Pharaohs whose profiles painted in the tombs in Luxor could be seen

preconceived notions about the role of women in society. The Egyptian Feminist Union under the leadership of Huda Sha`rawi drew the attention of Arabs everywhere to women's rights to education, employment and uncovered faces. Writers took up women's cause and wrote angrily about the ways they were treated. They were particularly outraged by the general tolerance for honor killings. It has been suggested that intellectuals' early engagement with feminist issues contributed to the development of a local literature that was no longer so imitative of European models.

Haqqi associated himself with the New School (1917-1925) under the leadership of Ahmad Khayri Sa`id. In several essays he reminisces about the meetings at Café al-Fann where they used to discuss European and Russian writers. The Europeans fed their minds; the Russians their souls. They published *Dawn. The Destruction-Construction Journal* that promoted socially responsible stories and decried the current trend to copy western literary models (see for example *Fajr* 76-81). It was members of the New School that introduced peasants and ordinary people into literature, and gave Egypt its own literature (*Itr* 129; *Fajr* 257). In 1926 Haqqi published "Al-dars al-awwal" (The First Lesson) in *al-Siyasa al-Usbu`iya* (later appeared in *Umm*). His first mature story, it indicts the progress project that ignores the price poor people pay for the comfort of the rich. A little boy, living alone with his father, the stationmaster of a remote milk train stop, and his pious Nubian assistant, awaits the train that will take him to his first day of school. Under the boy's horrified

Cairo. The falafel stands, the Sufis reciting their dhikrs, the Muslim holidays, the saints' tombs, the craftsmen, the merchants and the beggars were all to play their part in his writings. Haqqi's love for these people is filled with anger and bitterness and sometimes humor. Yet even while smiling at their eccentricities, Haqqi never lost sight of the wretched who eke out their miserable lives in circumstances few care to imagine.

Yahya grew up during the era when Egyptians were chafing under the dual yoke of British and monarchic rule. The end of World War I brought the first waves of resistance to colonial rule in the region. They were quickly quashed when the British and the French met in Versailles and then in Lausanne to draw new boundaries around new nation-states in the Middle East and then to divide the region between them. Saad Zaghlul's Wafd Party, that had demanded and been denied a role in the European deliberations, led the charge against British rule in Egypt for over thirty years. Between 1919 and 1952 the call for independence was on many lips. Although as a student Haqqi did not participate in political campaigns, he and his family supported Zaghlul.

The young Haqqi became active in the literary movements of the 1920s. This was a period of transition not only in political but also in cultural sensibility in the Arab world. Literary schools were emerging with the mission to embed the generally European genres of "scientific" literary criticism, the short story and the novel in local realities. The so-called Woman Question was challenging

Western modernity and all who aspired to it were no better than idolaters from the *jahiliya,* the time of ignorance before Islam.

Fu'ad Dawwara, the man who devoted years to finding all of Haqqi's writings in publications however obscure and then arranging them into several volumes, remembers the first time he read Ismai`il's story. He loved it and showed it to some friends who were just then discovering Najib Mahfuz, insisting that they read it. He wrote an enthusiastic review only to incur the author's displeasure. Dawwara had not noted Isma`il's Sufi inclinations, because it was not his religion but rather his mystical bent that had allowed Isma`il to reconcile these opposite social systems (al-Mu`ati 1995, 45, 50). It was in Sufism that the dynamism of Islam might be located. Was this Haqqi's way of rebuking Qutb for his simplistic assessment of the novella?

Haqqi once complained that people seemed to think that he had written nothing other than *Qindil Umm Hashim*[i]. This was far from the case. In fact, he was a prolific writer who in his long literary career produced a novel and over twenty volumes of stories, essays and literary criticism. His subjects ranged widely from life in rural Egypt to travels around Europe and Turkey, from forbidden love to the dangers of technology and necrophilia, from Egyptian fiction to the fights among the poorest of the urban poor.

Yahya Haqqi was born on 7 January 1905 into a literary family of Turkish descent. During his childhood, they lived in Harat Mida, an alley close to this same shrine of Umm Hashim in the heart of popular

Through his hero Ismail, Haqqi suggests that neither science nor religion is effective alone, but that each needs the other: "There is no sight without insight" (*Qindil,* 72). The play on blindness, sight and insight runs through the novella.

In an almost schematic manner, Haqqi lists the virtues of both societies. The West values the individual, love and self-reliance; the East prioritizes community, commitment and reputation. Each of these values considered alone might constitute a fault but together they create a fully human society. *Qindil Umm Hashim* takes on the modernist project of gauging the distance between one part of the world and another in terms of progress: how far are Asia and Africa from Europe, how far is Egypt from England? Haqqi interrogates the assumption that modernity is Europe's gift to the rest of the world that, because of its lack, is backward. What he suggests is that modernity is a time in which all live, however differently, in mutual need. The word "progress" is empty when it does not contribute to the health of the people. Progress is not merely material but also spiritual. In such a scheme, religion is not an opiate for the people; it is indispensable to their total health.

The subtleties at work in this seemingly unsubtle story passed many by. Most famously, the literary critic and religious fundamentalist Sayyid Qutb hailed Haqqi as an Egyptian nationalist and a pious Muslim (Qutb 1946). The rejection of the West and the embrace of Islam was what counted and not the questioning and then valorizing of both Eastern and Western belief systems. For Qutb

aunt had infused into her weak eyes drops of oil from the lamp of Umm Hashim. The oil was thought to have miraculous powers because its lamp hung in the sacred shrine of Sayyida Zaynab (aka Umm Hashim), the granddaughter of Muhammad, the Prophet of Islam. Watching the daily ritual that had not changed over the course of the years, Ismail was incensed. He rushed to the shrine and broke the lamp. The shrine custodian saved him from the mob's fury and Ismail escaped. Fatima was to be his first patient who would show the people the power of the medicine he had brought from the West. They would see with their own eyes the vanity of their superstitious beliefs and practices. Fatima, however, deteriorated under his care until she was almost blind. Ismail despaired until on the Night of Power, the most important day in the fasting month of Ramadan, he saw a light flood the square in front of the shrine. He returned to Umm Hashim, humbly took of her oil and mixed it with his western medicines. Fatima thrived and Ismail opened a clinic for the poor. So ends Yahya Haqqi's most famous story.

Published in 1944, a year before the end of World War II, *Qindil Umm Hashim* told a narrative of two civilizational failures that could be overcome by bringing them together. It was not only the Egyptians' blind traditionalism that Haqqi was criticizing; he was not a knee-jerk modernist after all. He was also pointing to the weaknesses at the source of the colonial system that had dominated his country for over sixty years. The scientific prowess that lay at the heart of its claims to civilizational superiority was inadequate.

Yahya Haqqi

Miriam Cooke

The first light of dawn awoke him from his fitful sleep. He rushed out on deck and peered into the distance. Finally, after days at sea they were about to arrive. Alexandria was spread out on the horizon, her arms spread wide to welcome home a native son. Ismail was returning to Egypt after seven years of study in England. Dr. Ismail, the ophthalmologist, was eager to see his family and betrothed and to start to cure Egyptians of their many diseases. How was it that the departing ship seven years ago had sailed so swiftly and this homecoming boat was so slow? But the trip did finally end, the ship docked and the freshly minted doctor disembarked. He took a train to Cairo, and there the adventure began. The idealized Egypt of his dreams in the cold North quickly separated from the reality of the people that he was seeing as though for the first time. All he could see was their faults. How dirty and superstitious they were! How in need of the talents he brought back from the lands of modernity and civilization.

Beginning his medical revolution at home, he took over the treatment of Fatima, his cousin and fiancée. Ever since he could remember she had quietly submitted to a traditional cure. Daily, her

التصحيح اللغوى: آمال الديب

الأبحاث:

إبراهيم العريس/ أحمد عباس صالح/ حامد أبو أحمد/ سيد عشماوى/ عبد الرحمن أبو عوف/ عزة بدر/ فاروق العمرانى/ فخرى صالح/ ماهر شفيق فريد/ محمد جبريل/ محمد الخبو/ محمد الداهى/ مريام كوك/ مصطفى ماهر/ نادية أبو غازى/ يوسف الشارونى.

الشهادات:

إحسان كمال/ سعيد الجمل/ سمحة الخولى/ صبرى موسى/ محمد شاهين/ نهى حقى/ هاشم النحاس/ يوسف أبو رية.




المجلس الأعلى للثقافة